
SEAL OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA
LET THERE BE LIGHT
1868





Herrn Direktor Dr. Gustav Glück
ergebenst d. Verf.
am 11. I. 13

Die Holländischen Radierer vor Rembrandt

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde vorgelegt der Hohen Philosophischen Fakultät der vereinigten Friedrichs-Universität Halle-Wittenberg

von

Ludwig Burchard

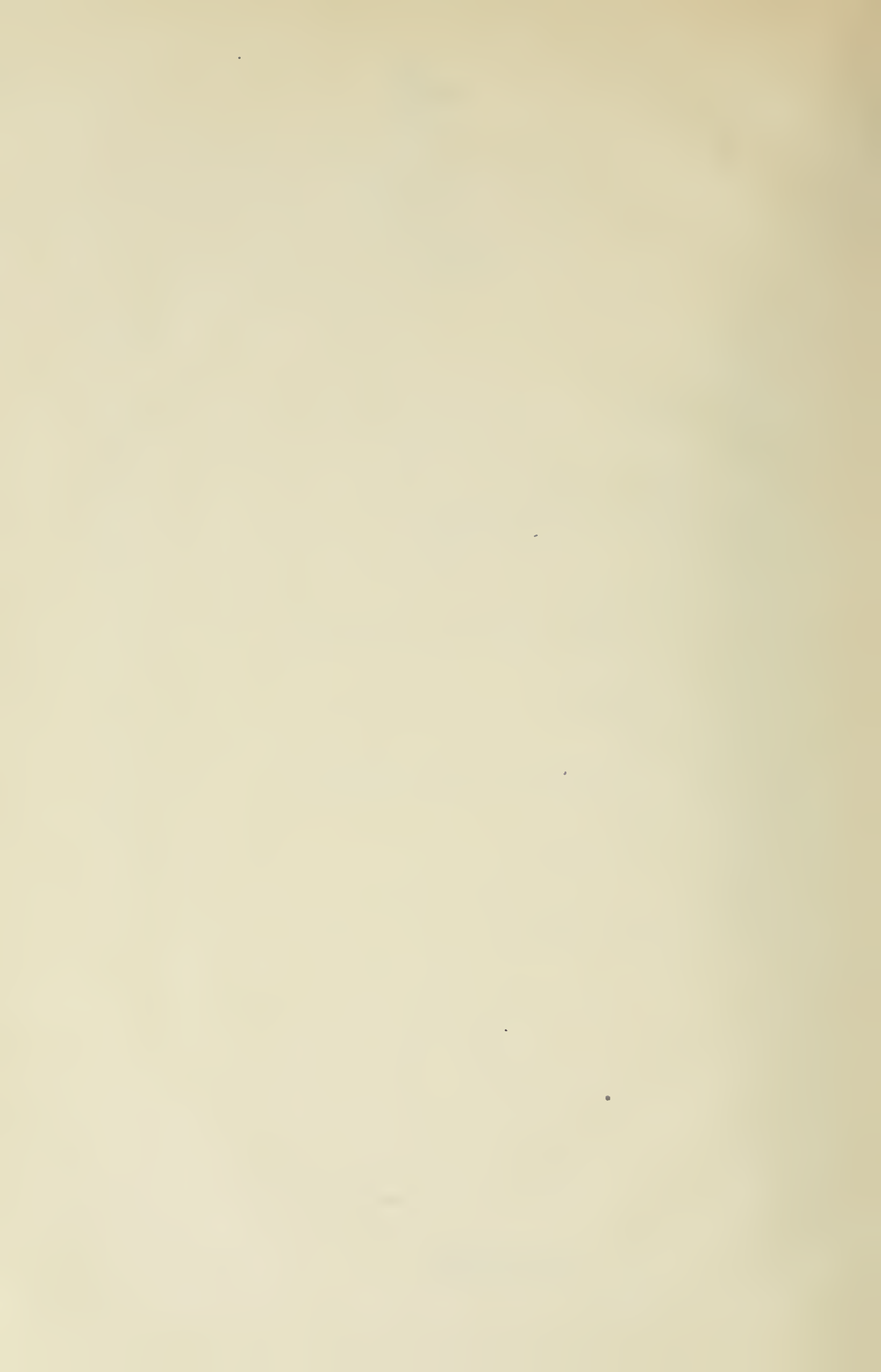
aus Mainz

1912

Halle a. d. Saale

Referent: Prof. Dr. Adolf Goldschmidt

Index



Einleitung

Die folgenden Betrachtungen gelten den holländischen Radierern der Generation vor Rembrandt. Rembrandt selbst steht allgemein anerkannt als der Gipfel der Radierkunst da; sein radiertes Werk übertrifft an Tiefe des Ausdrucks und vollendeter Ausnutzung der Mittel alles, was vorher von radierenden Künstlern hervorgebracht worden ist, und die Generationen, die nach ihm kamen, haben, so wie sie neue Techniken erfanden, die Radierkunst auch mannigfach verändert, haben jedoch bei allen Wandlungen der Radiertechnik im wesentlichen nur die Mittel ausgebaut, die schon von Rembrandt angewendet worden sind. Selbst die neusten Zeiten schöpfen noch unaufhörlich aus dem gleichen nie versiegenden Quell.

Nach allem, was wir von den Gesetzen der Kunstevolution wissen, kann Rembrandt nicht alles aus sich allein geschaffen haben; es muß notwendigerweise eine ganze Reihe von Schöpfungen gegeben haben, die seine Erscheinung vorbereiteten. Der Forscher fühlt sich, von diesem Gedanken geleitet, angetrieben, die Fäden, mit denen Rembrandt's Radierkunst an die vorangehenden Zeiten geknüpft ist, aufzunehmen und zu entwirren. Der Liebhaber verspricht sich beim Durchsuchen dieses noch wenig bekannten Gebietes einen kleinen Schatz von Kunstdingen, deren Verborgenheit ihn reizt. Beide, der Forscher wie der Liebhaber, werden sich nicht umsonst mühen. Der Weg allerdings, der zwischen den Massen des noch kaum gesichteten Materiales hindurchführt, ist vorerst etwas schwierig. Auf Umwege wird man gefaßt sein müssen, vielleicht auch auf Irrwege.

Die zeitliche Abgrenzung „Vor Rembrandt" ergab sich für die Untersuchung von selbst. Rembrandt und seine Zeitgenossen sind genug bekannt. Auch die ersten zerstreuten Anfänge der niederländischen Radierkunst haben die Wißbegier der Forscher schon mehrfach beschäftigt.[1]) Nur gerade die Zeit vor der Blüte ist verhältnismäßig wenig beachtet worden. Als äußeres Anfangs-

[1]) z. B. Pauli: Inkunabeln der Radierung (Graphische Gesellschaft).

datum wurde der Zeitpunkt angenommen, in dem die niederländischen Radierer mit den Kunstverlegern in Verbindung traten, weil erst mit diesem Schritt die Radierung zu einem lebendigen Faktor des Kunstlebens wurde, die lange Zeit nur eine gelegentliche Betätigung einzelner Maler gewesen war.

Die Untersuchung wurde aber noch weiter eingeschränkt. Die Radierkunst der Spanischen Niederlande konnte ausgeschaltet werden; denn die katholischen Provinzen der Niederlande haben im Verhältnis zu den reformierten in der fraglichen Zeit nur wenige Radierungen hervorgebracht. Auch kann dieses Wenige — wie überhaupt alle flämische Kunst dieser Zeit — nur in einem mehr internationalen Zusammenhange richtig gewürdigt werden. Während nämlich die holländische Kunst der Jahre 1590 bis 1630 ziemlich eng in sich geschlossen ist, steht die flämische Kunst viel mehr in allseitigem Konnex mit der gesamten Kunst dieser Epoche. Und speziell die vereinzelt vorkommenden flämischen Radierungen lassen sich nur in Verbindung mit der gleichzeitigen, viel intensiver blühenden Radierkunst Italiens wissenschaftlich betrachten.

Politisch entspricht dieser ersten Blüte der holländischen Radierkunst ziemlich genau die Loslösung der Vereinigten Niederlande von Spanien[1]) und die neue Machtstellung, welche die Provinzen unter Moritz von Nassau[2]) und seinem Nachfolger Friedrich Heinrich errangen. Die entscheidende Zeit sind die zwölf Jahre des 1609 von Spanien (und den Spanischen Niederlanden) mit den Vereinigten Niederlanden geschlossenen Waffenstillstandes.[3])

Erst für diese Zeit ist es möglich, die niederländische Radierkunst gesondert für sich zu behandeln. Die früheren gelegentlichen Arbeiten in dieser Technik waren je nach der persönlichen Manier des einzelnen Künstlers verschieden; von einem spezifischen Stil

---

[1]) Das entscheidende Ereignis war die Eroberung von Breda, am 4. V. 1590.

[2]) Moritz von Nassau wurde 1585 Statthalter von Holland und Zeeland, später auch von Utrecht. Nach dem Überfalle von Breda gewann er die Statthalterschaft von Geldern und Oberyssel für sich hinzu, und für seinen Vetter, den Grafen Wilhelm Ludwig, die Statthalterschaft von Friesland und Groeningen. Moritz starb am 25. IV. 1625 — Friedrich Heinrich wurde dann Statthalter der fünf vereinigten Provinzen, eroberte 1627 Wesel usw.

[3]) 1609, am 9. April zu Antwerpen geschlossen. — 1609 Stiftung der Banco zu Amsterdam. — Die 1602 gegründete Ostindische Compagnie erschließt die Reichtümer der Levante und Indiens. — 1610 Einnahme von Jülich — 1616 werden die an England verpfändeten Seehäfen wieder eingelöst — Religionskämpfe innerhalb der Provinzen (1619 Hinrichtung des Olden-Barnevelt) etc.

der Radierung kann für das 16. Jahrhundert keine Rede sein. Erst seit 1590 etwa gewinnt die Technik der Radierung in den Niederlanden ein ausgesprochenes Profil und kann sich einigermaßen gleichwertig ihrer älteren Schwester, der Stichtechnik, zur Seite stellen. Und nach Ablauf kaum eines Menschenalters, um 1630 schon, hat sich das Verhältnis von Kupferstich und Radierung innerhalb der holländischen Graphik derart umgekehrt, daß für künstlerische Leistungen fast ausschließlich die Radierung in Anwendung kommt. Der Kupferstich muß für einige Zeit ganz zurücktreten.

Hieraus erhellt schon, daß die Radierung sich gewissermaßen in Konkurrenz mit dem Kupferstich entwickelt hat. Die Frage wird deshalb sofort laut: worin unterscheiden sich die beiden Verfahren, was ist die künstlerische Domäne des einen, was die des andern, und welche Absichten verfolgten die Künstler, wenn sie zur Radiernadel statt zum Grabstichel griffen?

Die verläßlichste Antwort auf diese Fragen wird uns die zeitgenössische wissenschaftliche Literatur geben können. Aber, wie so oft auf dem Gebiete des Geistes, geht auch hier die schöpferische Tat voran, und die analysierende Wissenschaft setzt erst nachträglich ein. Wir müssen zufrieden sein, daß wir wenigstens aus dem Jahre 1645 einen Traktat besitzen, der sich in voller Breite über die Radierkunst ausläßt. Von der Zeit v o r 1630 können wir, wie gesagt, keine genaueren Äußerungen über die Radierkunst erwarten; wir müssen uns damit begnügen, daß Vasari (1558) und Van Mander (1604) von mehreren Malern die Nachricht aufbewahrt haben, daß sie sich in der Radierung versuchten, und damit, daß auf mancher Radierung der jeweilige Künstler ausdrücklich von sich bemerkt hat „fecit aqua forti".

Aus der hier zu behandelnden Zeit selbst scheint nur eine einzige Stelle bekannt zu sein, an der etwas ausführlicher über die Radierung gesprochen wird. Die Stelle mag hier mitgeteilt werden, weil sie, eigentümlicherweise, gerade eine Frage berührt, die im 18. und 19. Jahrhundert die Wissenschaft oft beschäftigt hat, die Frage nämlich nach der „Erfindung" der Radierkunst. Der Passus findet sich in der Selbstbiographie des Constantin Huygens (die Sätze müssen v o r 1629 geschrieben sein, denn sie behandeln einen 1629 gestorbenen Künstler[1]) als einen Lebenden). Huygens spricht von der Radierung als der „*Sculptoriae recentio-*

[1]) Huygens spricht von Jaques De Gheyn und erwähnt unter den vielen Kunstzweigen, die dieser bedeutende Künstler gepflegt hat, auch die Radierung. cf. p. 29 ff. und Anhang p. 112 ff.

ris, quae ut olim graphii est in caeratis tabulis, et ut stylo conceptio, aquae, quam Chrysuleam dicimus, ritum debet, Italico, ni fallor, inuento". — Mehr erfahren wir, wie gesagt, erst 1645, in welchem Jahre ein Buch[1]) mit erklärenden Abbildungen erschienen ist, das den Titel trägt: „Traicté des manières de graver en taille douce sur l'airin. Par le moyen des Eaux Fortes, et des Vernis durs et mols . . . par A. Bosse, Graveur en Taille Douce. A Paris. . . . MDCXLV". Zur Beurteilung dieses Buches ist es wichtig zu wissen, daß Bosse ein Schüler des Callot war und infolgedessen bestimmte ästhetische Anschauungen hatte, die nicht alle einfach mit der Anschauung seiner Zeit gleichgesetzt werden dürfen. Welcher Art im einzelnen diese Vorurteile des Bosse waren, wird die genauere Betrachtung des Traktates zeigen, die hier vorgenommen werden soll, weil sie eine feste Grundlage zur Beurteilung der Radierkunst aus der Zeit heraus gewährleistet. Hier kommt vor allem das Vorwort (avant-propos) in Betracht. Bosse erklärt darin zunächst die Technik der Radierung, indem er auf die Unterschiede von der Technik des Kupferstiches hinweist. „*Der Unterschied zwischen der Art zu stechen mit dem Grabstichel, und der mit Hülfe des Ätzwassers ist dieser dass man bey der ersten, mit dem Grabstichel, indem man mit demselben auf denen vorgezeichneten Strichen hinfähret, und in das Kupfer einschneidet, und eindringet, ein Spängen vom Kupfer zugleich mit heraus hebet, da hingegen man bey der andern Art, einen Firniss, womit man die Platte vorher dünne überstrichen und bedecket hat, mit einer spitzigen Nadel erstlich hinwegnimmt, und zuweilen mit derselben ein wenig ins Kupfer einritzet, so, dass davon manchmal was mit heraus gehet, da alsdann das Ätzwasser das Uibrige, durch Einbeissen, und Auflösen des Kupfers, vollendet. Bey dem Abdrucken aber der auf beyde Arten gestochenen Platten, ist gar kein Unterschied, sondern es geschiehet solches bey einer eben so, wie bey der andern.*" — Nach dieser eindeutigen und erschöpfenden Charakteristik des Verfahrens bespricht Bosse die drei Meister,[2]) die seiner Meinung nach die wesentlichen Förderer der Radierkunst gewesen sind. Zunächst gedenkt Bosse des Frisius in folgenden Sätzen: „*Der erste nun unter denen Künstlern, denen ich verbindlich bin, ist S i m o n F r i s i u s, ein Holländer,*

[1]) Das Werk des Bosse wurde öfters aufgelegt und auch mit Ergänzungen versehen. Übersetzungen gibt es mehrere. Ich zitiere nach der besten deutschen Ausgabe, der von Carl Gottlieb Nitzsche, Dresden 1765. — Exemplar in der Universitätsbibliothek zu Halle.

[2]) Joach. Sandrart übernimmt (1675) die Charakteristiken der Frisius, Merian und Callot von Bosse fast wörtlich in seine „Academie" (Band I Seite 50).

der nach meinen Gedanken, grosse Ehre in dieser Kunst verdient. Er führte die Nadel mit einer grossen Freyheit, und ahmete in seinen Radierstichen den Grabstichel in seiner Reinigkeit und Kraft sehr nach,[1] *welches in vielen seiner Stücken zu sehen ist. Ich rede hier nur von der Schönheit seiner Striche beym Aetzen, und lasse Erfindung und Zeichnung an seinen Ort gestellt sein, als davon hier zu handeln, meine Meynung nicht ist. Dieser Frisius bediente sich des weichen Firnisses und des gemeinen Scheidewassers*".

Bosse schätzt es also für ein wesentliches Verdienst, wenn ein Radierer sich befleißigt, seinem Strich Ähnlichkeit mit dem Striche des Kupferstiches zu geben. — Entsprechend urteilt Bosse auch, indem er das zweite seiner Vorbilder, Merian, bespricht. „*Nach ihm [sc. Frisius] haben wir Matthias Merian, einen Schweitzer. Dieser hat seine Stücken in Aetzwasser, nach meiner Meinung so sauber, und die Striche alle einander so gleich gearbeitet, als man es nur thun kann, und wenn er die Striche gegen die lichte Seite zu, linder hätte aufhören und sich besser verliehren lassen, so würde man sagen können, dass es nicht besser seyn könnte; Da aber seine Striche auf einmahl sich absetzen, so erkennt ein scharf sehendes Auge so gleich, dass es geätzet ist.*[2] *Er brauchte gleichfalls [sc. wie Frisius] den weichen Firniss und das nehmliche Scheidewasser.*" — Bosse verurteilt also den spezifischen Radierstrich, der überall gleich breit ist, der auch breit absetzt und nicht in ein „Schwänzchen" ausläuft, wie es der Strich des Stichels tut. Für das Symptom einer mangelhaften Radierung gilt es ihm, wenn eine Radierung sich gleich als solche zu erkennen gibt.

Das eigentliche Muster eines Radierers sieht Bosse in Callot. „*Alsdann [sc. nach Merian] kam Jacob Callot, ein Lothringer, welcher diese Kunst in die grösste Vollkommenheit setzte, und es darinnen so hoch brachte, als es nur möglich ist, vornehmlich im Kleinen, wiewohl er auch Stücken ins grosse gefertiget, so kühn, als es nur sein kann, und hätte ihn nicht seine Neigung zu kleinen Sachen abgehalten, so würde er ohne Zweifel den Grabstichel in grossen Stücken so nachgeahmet haben, als man nur zu thun imstande ist,*[3] *wie man dieses in vielen seiner Stücken, und besonders in einigen Portraits, die er zu*

[1] „en ses hacheures il a fort imité la netteté et fermeté du burin."

[2] „. . s'il eust fait en sorte que la partie de ses hacheures qui approche le plus de l'illuminé ou du jour eust été plus deliée et perduë, . . Ce que l'on trouue à désirer en son ouvrage est que les sorties de ses hacheures finissent fort à coup, qui fait connoistre aux clair-voyants que c'est à l'eau forte."

[3] „. . il eust fait sans doute, à l'eau forte en grand, tout ce qui s'y peut faire à l'imitation du burin."

Florenz gefertigt hat, sehen kann: Ich habe noch nichts gesehen was solchem gleich käme. Er bediente sich des harten Firnisses, und hatte ein Aetzwasser, wovon ich hernach sagen werde, und dessen ich mich auch bediene." — Diese „Imitation du burin" erreichte Callot damit, daß er statt mit einer spitzen Nadel mit einer schräg abgeschliffenen Nadel (Echoppe) arbeitete. Diese „echoppe" gab mit der Kante einen dünnen Strich ab, mit der Fläche aber einen breiten. Callot führte seine Echoppe so, daß er spitz ansetzte, dann plötzlich breit umdrehte, um gegen Schluß wieder spitz aufzuhören. Da nun Bosse diese Spezialität der Radierkunst (die gewissermaßen ein Kompromiß zwischen Stichel- und Nadelarbeit ist), hochschätzt, so fällt alles, was mit der einfachen Nadel in breitem Strich gearbeitet ist, seinem Tadel anheim; weshalb auch Bosse weder Rembrandt, noch Bellange, noch sonst einen der vielen ausgesprochenen Radierer mit Namen oder Lob nennt. — An die Besprechung des Callot schließt Bosse folgende allgemeine Erörterungen an: „*Ich meines Orts halte davor, wie ich auch finde, dass die grösste Schwierigkeit bey dem Stechen vermittelst des Aetzwassers darinnen bestehe, dass man den Strichen eine schöne Biegung und Rundung geben, solche, nach Erfordern so, wie beym Grabstichel, stark und linde halten*[1]) *und so tief ätzen könne, dass die Platten viele Abdrücke aushalten.*

„*Mich dünket, dass diejenigen, welche radieren wollen, vornehmlich sich bemühen müssen, es soweit zu bringen, dass ihre Arbeit mit dem Grabstichel gemacht zu sein scheinet,*[2]) *zu dem Ende muss man sich befleissigen der Sauberkeit und Annehmlichkeit*[3]) *etlicher vortrefflicher Meister im Grabstichel, nachzuahmen, als da sind: S a d e l e r, V i l a m e n e, S w a n e n b u r g, und viele andere, deren schöne Art, die Striche zu führen, ich sehr hoch schätze: Denn, einen Grabstichel nachzuahmen, dessen Striche, wie geätzt, aussehen, dabey sehe ich wenig Anschein, vortrefflich zu werden . . .*

„*Ich sage nicht, dass ich diejenigen, radierten Stücken nicht schätzte, welche diese Sauberkeit der Striche eben nicht haben, keineswegs, ich sage vielmehr, dass man bereits eine Menge radierter Stücken hat, auch noch täglich welche erscheinen, denen man ihre Schönheit nicht absprechen kann. Aber jeder wird mit mir gestehen, dass es mehr und vornehmlich die Erfindung, der schöne Umriss und die leichte Bearbeitung, als die Sauberkeit ihrer Striche ist, welche sie schätzbar*

[1]) „. . faire des hacheures tournantes, grandes, grosses, et deliées au besoin comme le burin le fait."

[2]) „faire que leur ouurage paroisse comme s'il estoit graué au burin."

[3]) „. . netteté et tendresse . ."

machen. Ich glaube, wenn die Meisten derselben in mehrerer Uibung gewesen wären, sie sich ebenfalls schöner Striche bedienet haben würden.

„Ich vor meine Person wünsche, dass alle vortreffliche Mahler und Zeichner sich aufs Radieren mit legen möchten, weil uns dadurch viele vortreffliche Stücken könnten mitgetheilet werden, deren wir sonsten beraubet bleiben; Und was diese betrifft, die gut gezeichnet und leicht gearbeitet sind, so denke ich, und die meisten werden mir Beifall geben, dass diese Meister nichts so sehr von der mühsamen Bearbeitung abgehalten hat, als die Schwierigkeit darinnen bald fort zukommen, und weil ihr Geist, welcher wo anders und mit Hervorbringung wichtigerer Sachen beschäfftigt gewesen, ihnen nicht Zeit gelassen, sich an eine Kunst zu halten, welche eine so lange Uibung erfordert, nicht allein wegen Führung der einander sehr gleichen Striche und der grossen Sauberkeit, die solche haben sollen, sondern auch, weil man eine Menge Zufälle dabey zu verhindern suchen muss, die einem begegnen können . . . Weil manche, die sich dieser Kunst ergeben wollen, mehr Neigung zu einer Art geschwinder zu radieren, haben möchten, als einer, die so grosse Gleichheit und Reinigkeit erfordert, und folglich nicht so geschwind und leicht seyn kann, dieselben, soll das, was ich hier abhandeln werde, nicht hindern, sich eine Art zu erwehlen, die sie wollen, entweder wohl ausgearbeitet, oder mit mehr Leichtigkeit.“ —

Bosse hält also die Kunst des Radierens für leichter und bequemer als die des Kupferstechens, sofern man das Radieren nicht mit Absicht und Mühe dem Kupferstechen in der Wirkung ähnlich mache. Bosse gesteht der Radierung eine geschwinde und freie Beweglichkeit zu; läßt die einfache Radierung deshalb besonders für Maler gelten, die ihre Entwürfe und Einfälle der Allgemeinheit zugänglich machen wollen, ohne sich allzusehr mit technischen Schwierigkeiten abzuquälen. Für Mängel der Radierung erklärt Bosse die Rauheit des geätzten Striches, dessen Unfähigkeit beliebig an- und abzuschwellen, und die Ungebundenheit der Strichführung, wozu der Radierer durch die bequeme Handhabung der Nadel veranlaßt wird.

Es besteht kein Zweifel, daß Bosse nicht der einzige ist, der um 1645 die Radierung solcherweise einschätzte; als sicher darf es gelten, daß ebenso leidenschaftliche Verteidiger des neuen Verfahrens damals aufgetreten sein müssen als hartnäckige Anhänger des alten Verfahrens.

Es ging Bosse so, wie es dem Beurteiler von neuen Erscheinungen meistens geht: er vermag das Neue nur am Alten zu messen, bleibt der guten Tradition treu, muß deshalb darauf

verzichten, das Neue aus seinen selbständigen Bedingungen heraus zu verstehen und zu schätzen.

Diesem Urteil der Kunstverständigen über die Radierung entspricht nun die Tatsache, daß die Ätzkunst im wesentlichen Gelegenheitsarbeit von Malern blieb, oder nur als bequemes und billiges Reproduktionsverfahren für Flugblätter und Buchillustrationen Verbreitung fand. Die Berufsgraphiker hielten fast ausnahmslos am Kupferstich fest, und alle wichtigen Vervielfältigungen wurden nach wie vor in Stichtechnik ausgeführt. Kein einziger der Radierer dieser Epoche kann auch nur annähernd sich mit der Anzahl seiner Werke neben einen Kupferstecher seiner Zeit stellen.

Aber schon aus der Verschiedenheit der beiden Verfahren an sich, ergaben sich bedeutsame Folgen für die Ausgestaltung der Radierkunst. Die saubere und scharfe Technik des Stiches wurde z. B. für Porträts fast durchgehend beibehalten; denn beim Bildnis kam es wesentlich auf Präcision und Sorgfalt im Detail an. Wurde ausnahmsweise einmal ein Bildnis in Radierung angelegt, so wurde meist das Gesicht mit dem Stichel nachträglich ausgearbeitet; der Stichel brachte die schwellende Rundung und die mannigfachen Einzelheiten hinein, die mit dem grob geätzten Strich kaum hätten ausgeführt werden können. — Andererseits blieb die Landschaft das bevorzugte Gebiet der Radierung; denn der rauhe unplastische Strich war für Fernbilder mit bröckeligem Gestein, buschigem Laubwerk und gefurchten Äckern wie von selbst geschaffen.

Schließlich griffen — entsprechend ihrer speziellen Ausdrucksfähigkeit — auch rein äußerlich Stich und Radierung auf ein und demselben Blatt häufig ineinander, indem die Signatur und der Text fein säuberlich eingestochen wurden, und indem die radierte Platte, die nur obenhin von Ätzen angegriffen war und sich darum bald ausdrucken mußte, für eine größere Auflage mit dem Stichel nachgearbeitet wurde, weil sie dadurch viel länger abdruckfähig blieb.

Eine andere Folge ergab sich für die Radierung aus dem Umstande, daß sie viel leichter zu handhaben und deshalb auch zu erlernen war, als der Kupferstich. Der Künstler, der zur Nadel griff, brauchte keine spezielle technische Ausbildung; meist genügten wohl die Kunstgriffe, welche die Maler erlernten, wenn sie in ihrer Lehrzeit sich mit Glasätzen abgeben mußten, was bei den Malern des beginnenden 17. Jahrhunderts anscheinend noch ständig der Fall war, und was fast bei allen den Künstlern nach-

weisbar ist, von denen wir Radierungen erhalten oder dokumentarisch überliefert haben. Die Folge ist zweierlei Art. Einmal gehören beinahe durchgehend die gelegentlichen Radierungen, die wir aus dieser Epoche kennen, der Frühzeit der betreffenden Maler an, wo ihnen die Technik des Ätzens, die sie später meist aufgaben, noch geläufig war. Zum andern, gab die leichte Handhabung und Erlernung der Radierkunst den Künstlern, wenn sie die Nadel führten, eine Beweglichkeit und Unmittelbarkeit, die sie gewiß nicht erreicht hätten, wenn das Verfahren ihnen mehr Schwierigkeiten bereitet hätte. Auch solche Berufsstecher, die nur nebenbei einmal Radierungen ausführten, zeigen sich in der weniger umständlichen Technik viel frischer und lebhafter als in der schwerfälligen mühsamen.

Welche Entwicklung die Radierkunst dieser Epoche im einzelnen nahm, das wird sich am besten in Spezialuntersuchungen der einzelnen Radierkünstler zeigen lassen. Bevor hierzu geschritten wird, muß jedoch vorweg noch in großen Zügen der allgemeine Charakter der holländischen Kunst in den Jahren 1590—1630 angegeben werden, damit der Anteil, den die Radierkunst an dieser Entwicklung hat, klar sich ablöst.

Rein im Gegenständlichen schon spiegeln die hier zu behandelnden Radierungen deutlich die Probleme wieder, von denen das Kunstleben dieser entscheidenden Periode Hollands erfüllt ist. Die Landschaft vor allem nimmt einen großen Raum ein. Man braucht nur Namen wie Esaias vanden Velden, Pieter Molyn, Jan Van Goijen zu nennen, um einen Begriff davon zu haben, wie intensiv das beginnende 17. Jahrhundert dieses Gebiet pflegte, das dem 16. Jahrhundert im allgemeinen verschlossen geblieben war. Die Figuren treten ganz gegen die Landschaft zurück, wo sie im 16. Jahrhundert noch stark mitgesprochen hatten; die Staffage, die meist noch biblisch oder mythologisch ist, fehlt sogar auf manchen Darstellungen ganz, ordnet sich in jedem Falle aber der Landschaft völlig unter. Die Entwicklung innerhalb der Landschaftskunst dieser Zeit ist kurz die, daß anfangs die Natur noch kunstvoll komponiert wird, um gegen Ende des Zeitraums nüchtern und sachlich zu werden. Daß nun innerhalb der Radierproduktion dieser Jahrzehnte gerade die Landschaft einen großen Teil ausmacht, liegt an der mehrmals schon berührten Eigenart der Radiertechnik selbst, die viel besser als der Kupferstich das Rauhe und Ungeschminkte der Landschaft wiederzugeben geeignet ist. Dabei findet sich unter den radierten Landschaften viel rein Topographisches, vor allem Ansichten von

Städten, Schlössern und Kirchen. Solche Arbeiten brauchten nämlich meist nur ein inhaltliches Interesse zu befriedigen und konnten deshalb billig hergestellt werden, wozu die Ätzung viel eher die Hand gab, als der Kupferstich. Und selbst die rein künstlerisch gedachten Landschaftsradierungen dieser Zeit weisen einen Zug auf, der in dem allgemeinen Geschmack des beginnenden Jahrhunderts begründet ist. Die Landschaften treten nämlich gern in Serien auf und führen dem Beschauer getreulich die Umgebung einer Stadt in allen Einzelheiten vor, oder veranschaulichen mit sittenbildlicher Staffage das Leben in den einzelnen Monaten und Jahreszeiten.

Die Radierungen bestätigen durchaus den anekdotisch-didaktischen und genrehaften Geschmack dieser Zeit. In den Radierungen tritt alles auf, was dem Interesse des Holländers von damals entsprach: alle Stände vom Bauern bis zum Kavalier und Soldaten, alle Gewerbe, wie Fischer, Jäger und Hirten; auch Bettler (Leprosen) und Wegelagerer sind nicht selten.

Eine Spezialität, die auch ganz dem Bedürfnis der Zeit entgegenkam, waren weiterhin die Trachtenbilder. Und hierin zeigt sich die Radierung besonders fruchtbar und glücklich. Während der Kupferstich meist steife überladene Kostümpuppen vorführte, machte die freiere Kunst der Radierung aus dieser Aufgabe höchst lebendige und anmutige kleine Kunstwerke, die ganz von der internationalen fröhlichen Putzsucht belebt zu sein scheinen, welche das modische Empfinden jener Zeit ausmachte.

Das reine Porträt, das in der Malerei und im Kupferstich der Zeit eine große Rolle spielt, tritt in der Radierung wenig hervor; die einzigen Beispiele fast — eine Serie „Maler", eine Serie „Religionshelden" —, die wir aus jener Zeit kennen, sind von einem Berufsgraphiker, von Frisius; sie entsprechen auch ganz dem repräsentativen Charakter, den die holländischen Porträtmaler- und Stecher ihren Werken gaben. Das intime Bürgerporträt, das Frans Hals schuf, findet — mit einer einzigen Ausnahme (Selbstbildnis des Malers Valckert) — keine Pflege.

Die große Bedeutung, welche mythologische und biblische Themen für die holländische Malerei jener Zeit besitzen, findet in der Radierung keinen rechten Ausdruck. Diese Stoffe bleiben fast ausschließlich der großen Malerei und ihrer Reproduzentin, der Kupferstechkunst, vorbehalten. Nur zu Anfang, im Jahre 1593, brachte der Amsterdamer Geerit Pieters eine Reihe biblischer Radierungen heraus; späterhin zeigen nur wenige, und zwar nur Amsterdamer und Haager Radierer, Neigung zu solchen

Gegenständen; die Haarlemer vermeiden sie fast ganz. Hierin zeigt die Radierung offenbar ein genaues Bild von dem verschiedenartigen Geschmack der einzelnen holländischen Schulen vor 1630. Denn im Haag und in Amsterdam waren großfigurige Kompositionen in jener Zeit viel beliebter als in Haarlem, wo man kleinfigurige Szenen genrehaften oder landschaftlichen Charakters vorzog.

Ein letzter Gegenstand, der die Kunst jener Zeit beschäftigte, waren die aktuellen Ereignisse des Tages, die Leichenfeiern berühmter Männer, die Hinrichtungen von politischen Verbrechern, Kriegsvorgänge, Volksfeste und sonderbare Sehenswürdigkeiten, wie die Walfische, die ab und zu von Springfluten an die Küste geschwemmt wurden und die Hunderten von Schaulustigen eine Anlockung waren. Hier brachte es wieder die Technik der Ätzung mit sich, daß solche Aktualitäten besonders gern von der Radierung festgehalten wurden; denn die schnelle Herstellung einer Ätzung ermöglichte es, jene Dinge bekannt zu machen, so lange sie noch die allgemeine Teilnahme besaßen. Dasselbe trifft für die historischen und religiösen Allegorien zu, die im Anschluß an politische und kirchliche Vorgänge von der Radierung in umständlicher Symbolik geschaffen wurden. Bei all diesen „Flugblättern" ist die Schnelligkeit, mit der sie hergestellt sind, dem künstlerischen Charakter ihrer Ausführung nicht im Wege gestanden. Viele dieser radierten Blätter sprechen in ihrer primitiven und schnellhingeschriebenen Fassung eine unmittelbar lebendige Sprache. —

Die Entwicklung der formal-künstlerischen Probleme der holländischen Kunst vor 1630 darf hier wohl als bekannt vorausgesetzt werden. Bei den monographischen Untersuchungen, die den einzelnen Radierern gelten, soll jedesmal versucht werden, die allgemeine Entwicklung des Raumproblemes, der Formanschauung, des Kompositionsstiles, soweit sie die verschiedenen Radierer betrifft, für sich im einzelnen kurz zu streifen, damit der Anteil, den die Radierung als solche an der Gestaltung dieser Probleme nimmt, klar und begründet hervortritt.

Hier mag nur leichthin die Gesamtlinie vorweg angedeutet werden, in der sich die Radiertechnik bewegt, und die Parallele charakterisiert werden, in der sich die Radierung zum Gesamtfortschritt der holländischen Kunst befindet.

Im 16. Jahrhundert war die Radiertechnik in den Niederlanden erst wenig differenziert. Die Blätter von Vermeyen z. B. gleichen in ihrer kurz strichelnden Manier ganz den Arbeiten der Deutschen;

zum Vergleich mögen die Porträtradierungen von H. S. Lautensack dienen. Vieles schließt sich wiederum ganz an die italienische Radierkunst jenes Jahrhunderts an. Auch die Schule von Fontainebleau, die der Radierung so eifrig ergeben war, bot allerlei Anregung; die „Victoria" des Frans Floris z. B. (von anno 1552) unterscheidet sich nur durch die etwas derbere Formgebung von den Fontainebleauer Radierungen; die Technik ist die gleiche. Andere niederländische Radierer des 16. Jahrhunderts wieder handhabten die Radiernadel einfach so wie sie die Zeichenfeder zu führen gewohnt waren und nahmen auf die Alternation, den der radierte Strich durch den Ätzprozeß erleidet, keinerlei Rücksicht. Hierher gehören die vielen Blätter des Hans Bol, auch das wundervolle Originalblatt Pieter Bruegel's, die Hasenjagd vom Jahre 1566. — Begreiflicherweise blieb diese einfachste Art zu radieren auch späterhin in Übung, nachdem schon längst für die Radierung ein spezifischer, aus der Eigenart der Technik gezogener Kunststil herausgebildet worden war.

Erst die Zeit des Frans Hals kam der Radierung in ihrer besonderen Wesenheit entgegen und verhalf ihr zu einem eigenen Stil. Die flotte Handhabung, die gerade gleichmäßige Strichführung, welche der Radierung von Natur gegeben sind, entsprach ganz der Kunstweise des Frans Hals, der seine Bilder mit steifem Pinsel, in festen Strichen aufbaute, sozusagen parkettierte. Der zeitliche Anfang dieser Kunstweise scheint sogar in der Malerei nicht so früh hervorzutreten, wie gerade in der Radierung; denn von dem Schöpfer dieses neuen Stiles, von Frans Hals, hat sich noch kein Gemälde gefunden, das vor 1615 anzusetzen ist; wogegen wir in der Radierung schon aus dem Jahre 1612 ein Beispiel besitzen (Selbstbildnis des Malers Valckert), das ganz der neuen Art entspricht. Vielleicht aber ist dieses frühe Datum doch trügerisch; denn die Porträts jener Zeit [1]) zeigen stets einen mehr flächigen und eckigen Stil als die gleichzeitigen Figurenbilder, auch wenn sie von ein und demselben Künstler im selben Jahre geschaffen sind[2]); für die Gestaltung der Körper hingegen

---

[1]) Als Beispiel nenne ich den 1590 datierten „Fahnenträger" der Münchner Alten Pinakothek, der provisorisch dem „Goltzius" zugeschrieben wird.

[2]) Wie bedeutsam die Erkenntnis dieser Differenz von Figurenbild und Porträt für jene Zeit ist, mag man aus den voreiligen Schlüssen ersehen, mit denen Porträtmalern dieser Epoche ihre Figurenbilder abgesprochen werden und Figurenmalern ihre Porträts. Neuerdings z. B. wurde ein einwandfrei signiertes und datiertes Figurenbild des Th. De Keyser (Amsterdam, Rijksmuseum 1342; datiert 1622) angezweifelt, nur weil es als solches singulär zwischen den Porträts der

blieb immer noch das plastische Prinzip des 16. Jahrhunderts[1]) fortbestehen, das die Leiber möglichst greifbar herauszutreiben sucht und sie mit einer spiegelnden Härte und runden Glätte ausstattet, sodaß man das Vorbild des antiken steinernen Aktes in der Malerei hindurchfühlt.

Das erste Merkmal der Formentwicklung innerhalb der holländischen Kunst der Jahre 1590 bis 1630 war also ein Abgehen von kubischen, hartplastischen Tendenzen und ein Hinstreben auf das Flächige, Lockere. Schon ihrem Wesen nach war die Radierung dazu geschaffen, in diesen Kampf tätig mit einzugreifen.

Ein zweites Moment des allgemeinen Fortschrittes in der malerischen Entwickelung ist das Verlassen der Buntfarbigkeit zu Gunsten einer bescheidenen aber reichdifferenzierten Farbeneinheit. Es bedarf wohl weiter keines Wortes, daß bei der wachsenden Freude an monochromatischer Harmonie, Schwarzweißblätter besonderen Anklang finden mußten. Die Radierung konnte hier wieder dem verwandelten Geschmack mehr entgegenkommen als der Kupferstich. Der letztere war auch im Laufe des 16. Jahrhunderts immer mehr Reproduktionsverfahren geworden, und legte seine ganze Energie darauf, dem bunten Vorbilde möglichst nachzukommen in der Wiedergabe der verschiedenartigen Tuche, Metalle, lockeren Draperien und festen harten Muskeln — eine Tendenz, welche den Kupferstich als Interpreten Rubens'scher Gemälde, gerade in diesen Jahrzehnten, zu einem wahren Virtuosen machte.[2])

Ein weiteres Moment des Fortschrittes war die veränderte Auffassung der Bewegung, die sich in der holländischen Kunst dieser Epoche herausbildete. Im 16. Jahrhundert nämlich hing die Bewegung noch vorwiegend den dargestellten Objekten an; man freute sich an verdrehten Körperstellungen und bombastischen Gesten und bei der Landschaft an hochgetürmten, diagonal verschobenen Szenerien.

Frühzeit des Malers dasteht und darum im Stil von den zahlreicheren gleichzeitigen Porträtbildern abweicht (Oldenbourg, Die Gemälde des Thomas De Keyser, Dissertation 1910 p. 23).

[1]) Ich erinnere an den Kampf, den Rubens gegen die steinplastische Tendenz in der Figurenmalerei gerade in jenen Jahren führte (cf. die Schrift des Rubens De imitatione statuarum).

[2]) Rubens selbst unterstützte dieses Bestreben der für ihn tätigen Stecher dadurch, daß er ihnen die Umsetzung ins Schwarzweiße durch kleine Grisaillen, die er selber nach seinen großen Kompositionen herstellte, leichter machte.

Das neue Jahrhundert dagegen neigte allmählich mehr der äußeren Ruhe zu, der Knappheit der Gesten, kurz einer schlanken Eckigkeit anstatt weitschweifiger Kurven. Dafür entdeckte man den Reiz des transitorischen Ausdrucks in Mimik und Gruppierung, und die Wirkung einer feinen Divergenz von Parallelen; man legte Wert auf einen unvertriebenen Farbauftrag, der den Farbkörper in der Momentanität, in der er hingesetzt war, stehen ließ, vor allem auch auf eine genaue Abstufung der Farbigkeit, mit der man selbst die flüchtigste Nuance einzufangen suchte.

Auch diesen Bestrebungen vermochte die Radierung besser zu folgen, als der Kupferstich. Denn die sorgfältig geschnittenen Schraffuren des Stichels besaßen nicht das Spontane, nach allen Richtungen hin Bewegliche der von freier Hand geführten Nadel.

Das sind, ganz im allgemeinen, die Wandlungen, welche die Radierung in der Zeit von 1600 bis 1630 in engem Anschluß an die fortschrittlichen Bestrebungen der gesamten holländischen Kunst durchmacht. In welchen Stufen die Radierung diesen Fortschritt innerhalb ihrer Grenzen vollzog, das wird sich am besten an den Werken der einzelnen Künstler zeigen lassen, die im Folgenden nach ihrer zeitlichen Ordnung betrachtet werden sollen.

Geerit Pietersz.

Für die Biographie des Künstlers cf. Anhang p. 99ff. — Kat. d. Rad. d. G. P. p. 123.

Bei einer geschichtlichen Betrachtung der national-holländischen Radierkunst muß Geerit Pietersz notwendig am Anfang stehen. Er ist der erste Radierer Hollands, dessen Blätter Verlagsobjekte sind und in mehreren Auflagen erscheinen. Seine Arbeiten bilden den Ausgangspunkt für die fast ununterbrochene Reihe von Radierungen, welche die Zeit vor Rembrandt ausfüllt.

Die Radierungen, die im 16. Jahrhundert in den holländischen Provinzen [1]) geschaffen wurden, waren nur vereinzelt, ohne Zusammenhang untereinander. Auch in den kunstreicheren Spanischen Niederlanden,[2]) wo die Radierung im 16. Jahrhundert relativ viele Erzeugnisse hervorgebracht hat, fehlt die geschlossene Entwicklung. Erst von 1593 an — dem Datum der Geerit Pieterszblätter — gewinnt die Radierkunst in den Vereinigten nieder-

[1]) Lucas van Leyden, dat. 1520 (z. Z. der Radierungen lebte Lucas übrigens in Antwerpen. Dürer traf damals dort mit ihm zusammen; und durch Dürer wurde der Künstler offenbar zur Anwendung des neuen graphischen Verfahrens angeregt. 1522 trat Lucas in die Antwerpener Malergilde ein). — Teunissen, dat 1539 bis 1548; — Cuerenhert, dat. 1548 bis 1549; — Willem Thibout, dat. 1563.

[2]) Dirk Vellert, dat. 1522 bis 1526 (1544); — Meister NH., dat. 1523 bis 1525; — der mit dem Monogrammisten NH in Zusammenhang stehende, undatierte, Anonymus, gen. „Meister mit dem Krebs"; — Vermeyen, dat. 1545 bis 1555; — H. Cock, dat. 1550 bis 1558; — F. Floris, dat. 1552; — P. Bruegel, dat. 1552 und 1566; die beiden 1552 datierten Radierungen des Künstlers sind, laut der Aufschrift, während der Italienreise, in Rom entstanden. Sie weichen in der Technik von dem 14 Jahre später entstandenen Blatt der Hasenjagd (dat. 1566) beträchtlich ab; und erinnern an die früheren Radierungen des H. Cock; — P. van der Borcht, dat. 1559 bis 1560; — Corn. Cort. dat. 1559 und 1561. cf. Thieme's Allgem. Künstlerlexikon Bd. VII p. 476; — Marc Geerards, dat. 1562 bis 1567; — Hans Bol, dat. 1562 bis 1580; — (Die Radierungen des B. Sprangers, dat. 1589 bis 1593, gehören nicht mehr der niederländischen Periode des Künstlers an, der schon seit 1565 im Ausland weilte — zur Zeit der datierten Radierungen in Prag! — Die beiden signierten Radierungen des P. Bril sind, der Bezeichnung nach, 1590 in Rom entstanden).

ländischen Provinzen einen größeren Umfang und einen kontinuierlichen Verlauf. Jedes Jahrzehnt bringt neue technische Errungenschaften, die in dem Fortschritt der Gesamtkunst tief begründet sind. Auf manchen Gebieten, z. B. dem der Landschaftskunst, übernimmt die Radierung eine beinahe führende Stellung gegenüber den übrigen Künsten.

Die Spanischen Niederlande[1]) haben an dieser Entwicklung fast gar keinen Anteil. Das Hauptzentrum ist Haarlem, daneben kommen andere Orte, wie Amsterdam und der Haag, nur gelegentlich in Betracht. In Haarlem konzentrieren sich die Kräfte. Selbst aus ferneren Provinzen, wie Flandern und Friesland, strömen sie zu, vor allem aus Friesland, das von jeher eine Fülle graphischen Talentes an die westlichen Provinzen abgegeben hat. — Dem gegenüber bedeutet es wenig, daß eine Anzahl der holländischen Radierer in die Fremde, nach Italien oder den Spanischen Niederlanden übersiedelte; denn fast stets gaben die Radierer mit dem holländischen Wohnsitz zugleich auch die Radierkunst auf. B. Bolsuerd z. B. wandte sich, nachdem er Haarlem verlassen hatte, in Antwerpen ganz dem Kupferstich zu.

Die Grundlage für die Identifikation des Radierers G e e r i t P i e t e r s z bilden, zusammen mit der Biographie des Künstlers bei Van Mander, drei Stiche, die in dem Antwerpener Verlag Galle erschienen sind.[2]) Der Erfinder dieser drei Kompositionen ist durch die Signatur (G Petr. inuent) sichergestellt sowie durch den Stil, der ganz dem des Cornelis Cornelisz von Haarlem ent-

[1]) Wirklich markante flämische Radierungen, die in diese Frühzeit datierbar sind, gibt es außer von dem Graphiker Pieter Soutman (Soutman, der aus Haarlem nach Antwerpen kam, kombinierte Stich und Ätzung; über seine frühe Entwicklung ist noch nichts ermittelt worden!) nur gelegentlich von Malern, z. B. von Rubens und von Van Dyck. — Rubens, dessen Kenntnis des Radierverfahrens durch einen seiner Briefe (vom 19. VI., 1622) bezeugt ist, hat von den Malereien der Jesuitenkirche die Figur der Hl. Katharina (gemalt um 1620) in Radierung wiederholt. Das Blatt ist „P. Paul Rubens fecit" signiert und erinnert in der, auch den Stichel verwendenden, Behandlung stark an die Radierungen des Federigo Barroccio (gestorben 1612; — das einzige Datum, 1581, auf dem Blatt B. 4). Das Blatt des Rubens fällt also technisch ziemlich aus dem Rahmen der niederländischen Radierkunst; es ist, wie es ohne Vorläufer in Flandern gewesen war, auch ohne Nachfolger geblieben. — Die Van Dyck'schen Radierungen der „Iconographie" gehören dem Ende der 1620er Jahre an, sind rein persönlich in Auffassung und Technik, und haben, trotz ihrer mächtigen Bedeutung keine besondere Nachfolge gefunden, waren auch, als sie anno 1645 herausgegeben wurden, durch Stichelzusätze großenteils um ihre Kraft gebracht. — Über Radierungen von Rubens und Van Dyck einige Bemerkungen im Anhang p. 103 ff.

[2]) Siehe Katalog der Stiche nach G. Pietersz p. 126.

spricht, dessen Schüler Geerit Pietersz (nach Van Mander) war. Diesen Stichen schließt sich eine Federzeichnung in München[1]) an, die folgendermaßen signiert ist „G Petrj fecit 1593".

Von diesen Arbeiten ausgehend hat man die Radierungen des Geerit Pietersz gelegentlich schon richtig erkannt; vollständig zusammengestellt hat man sie bisher noch nicht; in den Kupferstichkabinetten liegen sie gewöhnlich unter „Bloemaert" oder „Spranger". Es sind 6 (beziehungsweise 7) Blätter, von denen 5 datiert sind, und zwar alle mit der gleichen Jahreszahl 1593. Ein Monogramm, das auf den Künstler gedeutet werden muß, tragen die Blätter erst in späteren Zuständen; es lautet da „G. P. Fecit".

Da Geerit Pietersz 1566 geboren ist, so sind diese Radierungen relativ frühe Werke des Künstlers. Die Kenntnis der Radiertechnik besaß Geerit Pietersz vermutlich schon in seiner frühsten Amsterdamer Zeit; Van Mander[2]) nämlich berichtet, Geerit habe die erste Unterweisung bei Jacob Lenarts empfangen, und dieser Lenarts sei ein tüchtiger Glasmaler (uytnemende Glaesschreijver) gewesen; es läßt sich aber bei fast allen Künstlern[3]) dieser Zeit, von denen Radierungen erhalten sind, nachweisen, daß sie bei Glasmalern das Ätzen gelernt haben, häufig sogar, daß sie selber in ihrer Jugend Glasgemälde ausführten. Ob Geerit Pietersz später, nach 1593, noch einmal zur Radiernadel gegriffen hat, ist, bei dem völligen Dunkel über die spätere Zeit des Künstlers, nicht auszumachen. Wäre die Radierung einer Landschaft mit Juppiter und Callisto, die bei J. Meyssens in Antwerpen verlegt ist, bestimmt von unserem Künstler (das Blatt ist „G. P. invent et Fecit" bezeichnet), so müßte man eine ziemlich lange Wirksamkeit des Künstlers annehmen; denn diese Radierung ist gegen-

---

[1]) Nagler, Monogrammisten II 556, III 264 „Fête champêtre". Braune Tinte, rötlich laviert, mit Weiß gehöht. — 25,5 : 39,0 (— 39,6) cm. — Neuerdings kam, laut mündlicher Mitteilung von Direktor F. W. Moes, eine signierte und datierte Zeichnung des Geerit Pietersz ins Rijksprentenkabinet zu Amsterdam.

[2]) „Het Schilderboeck" (1604) fol. 294 a. — Kurt Freise (Pieter Lastman, Leipzig 1911, p. 98) macht in seinem Buche über Lasman den Geerit Pietersz direkt zu einem Glasmaler, indem er irrtümlich den Satz Van Mander's, der sich auf Jac. Lenarts bezieht, für die Charakteristik des Geerit Pietersz verwendet. Dadurch wird das wenige, was Freise über den Lehrer seines Helden zu berichten weiß, z. T. noch hinfällig.

[3]) Im 16. Jahrhundert, wo es offenbar die Regel war, daß jeder Maler in seiner Lehrzeit das Glasätzen erlernte, sind die Radierer fast durchgängig auch Glasmaler; ich nenne als Beispiele die Namen Luc. v. Leyden, Dirk Vellert, M. Geeraerds, Jaques De Gheyn.

über den gesicherten Radierungen von 1593 im Stil so weit fortgeschritten, daß eine längere Entwicklung des Künstlers dazwischen liegen müßte. Das Blatt wäre übrigens posthum erschienen; denn Geerit Pietersz war anscheinend schon anno 1616 nicht mehr unter den Lebenden, und Meyssens, der Verleger des Blattes, ist anno 1612 erst geboren.

Als Maler ist Geerit Pietersz uns unbekannt.[1]) Van Mander sagt, daß er vor allem wegen kleiner Porträtbilder geschätzt war und erwähnt im „Appendix" des Schilderboeck genauer ein Gruppenbild von anno 1604, das uns jedoch nicht erhalten ist. Zeichnungen lassen sich mehrere mit annähernder Sicherheit nachweisen.[2])

Wir sind demnach für die Kenntnis des Geerit Pietersz fast einzig auf die Radierungen angewiesen. Die nähere Betrachtung aber wird zeigen, daß schon die Radierungen allein das Lob, das Van Mander[3]) dem Künstler erteilte, als gerechtfertigt erscheinen lassen, und daß jedenfalls für die Geschichte der holländischen Radierung Geerit Pietersz von nicht zu unterschätzender Bedeutung ist.

Aus den Lebensdaten — Geerit Pietersz ist gleichaltrig mit Joachim Uytewael und nur vier Jahre jünger als Cornelis Cornelisz

[1]) Das Porträt, das in Darmstadt (nach Hymans, Mander I, 256) unter „Geerit Pietersz" geht, ist wohl nur deshalb dem Künstler zugesprochen worden, weil der Dargestellte für den Bruder des Künstlers, Jan Pietersz, genannt Sweelingh, gilt, (lebte anno 1561—1621). Jedenfalls kommt das Datum rechts oben auf dem Gemälde (1606) bei der ganz fortschrittlichen Monochromie der Malweise schwerlich als Datum der Malerei in Betracht. (Das Bild ist folgendermaßen bezeichnet: „M. Jo. Pet. Swel. Ams. Or./Etatis 44. Ano 1606") — Die Malerei erinnert stark an das Münchner Bildnis, das den Jan Breughel darstellt, und das dem Van Dyk, nach dem Tode Brueghels († 13. I 1625), als Vorlage für die Radierung in der „Iconographie" gedient hat.

Vielleicht von Geerit Pietersz ist das Gemälde einer „Anbetung der Hirten", das im Erzbischöflichen Museum zu Utrecht als „Uytewael" hängt (auf der Treppe zum Obergeschoß; ca. 80 : 110 cm). Die gequollenen Finger, die ohrmuschelartig geblähten Falten etc. stimmen sehr mit den Radierungen des Geerit Pietersz überein. Das Kolorit ist viel mit weißen Lichtern gehöht, sehr massiv und bunt. Viel rot und saucebraun; auch Malvenfarben; die Wäsche blauweiß.

[2]) Außer der schon erwähnten datierten und signierten in München, ebendort eine zweite, eine Hl. Familie darstellend (s. v. „Spranger"). Feder, braune Tinte, angetuscht. 38,7 : 27,8 cm. Unten das Datum „Den 27. April/1605". — Predigt Johannis des Täufers im Walde (Berlin „Spranger" 12) Braunes Papier 23,0 : 32,3 cm. Feder, Tinte. (Lädiert). Über eine Zeichnung in Amsterdam siehe pag. 21 Anm. 1.

[3]) Abgedruckt im Anhang pag. 101 ff.

— ergibt sich die Stilstufe[1]), auf der der Künstler steht. Er gehörte der Blütezeit des „wulstigen Stiles“ in Holland an. Das zeigt sich schon im Gegenständlichen[2]) seiner Radierungen; sein Thema ist die heroische Idylle. Demzufolge haben Geerit Pietersz' Werke dieselben Kennzeichen, die allen Künstlern dieser Gruppe eigen sind: Figuren, die sich winden, Finger, die gewaltig verdreht sind, und Augen, die leidenschaftlich nach oben schauen. Formal kommt die Tendenz der Generation bei Geerit Pietersz nicht weniger deutlich zum Ausdruck: jeder gerade Strich ist verpönt, die Schlangenlinie beherrscht den Geschmack völlig.

Der Kupferstich dieser Periode hatte sein möglichstes getan, dieser Mode nachzukommen. Goltzius, noch mehr H. Muller, versuchten es mit S-Linien, mit ganzen Schichten gebogener Schraffuren und vor allem mit einem maßlosen An- und Abschwellen des Striches. Der schwer zu führende Stichel jedoch blieb immer an eine gradlinige oder wenigstens gleichartig laufende Kurve gebunden. Der Effekt wurde kugelig und plump; das Schweifende, Spielende kam im Kupferstich nicht heraus, das vor allem in den Handzeichnungen dieser Virtuosen so reizvoll ist, deren höchster Stolz eine Bravour des Handgelenks war.[3])

Die Radierung war naturgemäß viel eher im Stande, die freie Beweglichkeit der Hand zu bewahren, als der Kupferstich. Denn während das harte Kupfer den Stichel stets zu einem mehr geregelten Gang nötigte, so ließ der Ätzgrund die Radiernadel sich in jeder Richtung ungehindert ergehen.

[1]) Man pflegt zu den maßgebenden Künstlern dieser Richtung auch gewöhnlich den Gerard van Honthorst zu rechnen, bedenkt aber nicht, daß Honthorst schon deshalb ausscheidet, weil er erst anno 1590 geboren ist. So muß es z. B. verwundern, daß Freise in seinem Buch über Lasman (1911 p. 99) unter den Lasman vorangehenden Künstlern auch den Honthorst nennt, der sieben Jahre später geboren ist als Lasman selber. — Honthorst war drei Jahre alt, als Geerit Pietersz (der beglaubigte Lehrer des Lasman) seine Radierungen schuf!

[2]) Nach dem Inhalt der Blätter zu schließen, war Geerit Pietersz katholischer Konfession. Ein Blatt z. B. stellt die Caritas dar, ein anderes die Hl. Cäcilie. — Auch der spätere Aufenthalt des Künstlers in Antwerpen könnte für ein orthodoxes Bekenntnis sprechen. Ob die Tatsache, daß Geerit Pietersz in der Oude Kerk zu Amsterdam die Taufe empfing, etwas über die Konfession aussagt, das ließe sich vielleicht von jemandem, der über die einschlägigen Kenntnisse verfügt, entscheiden.

[3]) Welcher Wert zu jener Zeit auf die Bravour gelegt wurde, erhellt z. B. aus folgenden Sätzen Van Mander's (1604) über Goltzius „*Ich glaube nicht, dass jemand so fest und sicher darin ist, wie er: eine Figur, ja eine ganze Szene, aus freier Hand, ohne irgend zu skizzieren, auf den ersten Wurf in einer solchen Vollendung mit der Feder hinzuzeichnen und mit einer solchen Erfindungsgabe säuberlich auszuführen*“.

Geerit Pietersz erkannte, wie sehr hiermit die Radierung dem Streben seiner Zeit entgegenkam, und er brachte Wirkungen zutage, die im Wesen der Radierung begründet liegen, die nur bis dahin nicht genügend realisiert worden waren.

Früher hatte die niederländische Radierung meist[1]) nur mit kurz absetzenden Strichen gearbeitet. Geerit Pietersz brachte zum ersten Mal den langgleitenden geschmeidigen Duktus. Während ehedem Licht und Schatten nur unsicher verteilt werden konnten, so gelingt es Geerit Pietersz, auch für die Radierung ein Hauptproblem seiner Epoche zu lösen, die Forderung des einseitigen gleichmäßigen Lichteinfalles, und zwar dadurch, daß konsequent in den beschatteten Partien die Linien aneinandergedrängt werden, während in den belichteten Partien die Linien weit von einander geführt werden oder ganz aussetzen. Dabei erhalten die Formen keine Konturierung und werden nicht durch Schraffuren modelliert; das ganze Blatt vielmehr ist mit dem homogenen System einer schlängelnden Liniatur überzogen, das durch Enge oder Weite Licht oder Schatten ausdrückt, und durch Parallismus Ruhe, durch Gegenbewegung Lebhaftigkeit. Auf die vielfältige Wiedergabe von Stofflichkeit, was den Kupferstechern wie Goltzius so wesentlich war, ist hier verzichtet, in der klaren Erkenntnis, daß der fast stetig gleiche Strich der Ätzung nicht so viel Variation erlaubt, wie der beliebig sich verbreiternde und zuspitzende Strich des Stichels. Als Ersatz bietet die Radierung des Geerit Pietersz eine Gleichmäßigkeit und künstlerische Abstraktion, die vielleicht primitiv forciert wirken mag, die aber ebenso stilrein wie streng ist. Sie bringt an Modellierung, Lichteffekten und Detailformen nur das, was sie kraft ihres fundamentalen Ausdrucksmittels, der gleichmäßig starken, bewegten Linie, erreichen kann. Und diese Liniatur ist zu einem Ornament erhoben, dessen kraftvoller Bewegung nachzugehen, dem Auge wohltut.[2])

[1]) Am ehesten hat von den früheren Holländern noch Cuerenhert die Möglichkeiten der Radierkunst ausgeschöpft (cf. z. B. Flucht nach Egypten; eine Komposition des Heemskerk. — Berlin, unbekannte Niederländer, Bd. I, Nr. 108—40; Wien, Albertina.)

[2]) Bisher ist nur Renouvier den Radierungen des Geerit Pietersz gerecht geworden; allerdings hielt er die Blätter noch für Werke des Abraham Bloemaert. Die Charakteristik aber, die er den Blättern zuteil werden läßt, ist, wie meistens bei Renouvier erstaunlich treffend, gerecht und von künstlerischer Empfindung getragen. „. . . Le Repos en Egypte 1593, La Charité, pièces toutes singulières par le mouvement de la pointe, ne le cèdent pas en expression à Barocci et à Salimbeni . . . . . Bloémaert grava ainsi en traits prompts et comme

Eine größere Verbreitung werden die Radierungen des Geerit Pietersz erst erlangt haben, als die Mehrzahl der Blätter aus verschiedenen Verlagen in den des berühmten Amsterdamers Claes Jansz Visscher überging. Das wird nicht vor 1608 geschehen sein, in welchem Jahre der 20 jährige (1587 geborene) Visscher heiratete und die ersten Werke unter seiner Marke herausgab. Die Radierungen des Geerit Pietersz blieben nur kurze Zeit ohne Nachfolge. Die bedeutendste Leistung allerdings des folgenden Jahrzehntes, die Landschaft des Jaques De Gheyn von anno 1603, zeigt zwar eine konsequente Weiterbildung der von Geerit Pietersz inaugurierten Technik; der Zusammenhang ist aber nicht so fest, daß eine persönliche Abhängigkeit des De Gheyn von G. Pietersz angenommen werden könnte.[1] — Anders jedoch liegt der Fall bei Boetius Adams Bolsuerd. Es ist wenig bekannt, daß dieser in Antwerpen (seit 1620) unter Rubens berühmt gewordene Kupferstecher in seiner Jugend Radierer war. Er und sein jüngerer Bruder Schelte Adams sind in Haarlem und Amsterdam von anno 1611 bis 1617 ca. urkundlich nachweisbar; sie werden dorthin aus ihrer frisischen Heimat schon jung gekommen sein.[2])

Die frühste bezeichnete Arbeit offenbar des Bolsuerd ist die kleine Radierung eines „Vogelhändlers",[3]) ziemlich ungelenk noch, und im Geschmack des Vinckboons.[4]) Im Jahre 1614 aber erschien eine Folge von 19 Blatt Landschaften[5]) mit einem Titelblatt, das folgende Aufschrift trägt: „A Bloemaert inuentor/ Boëtius Adam Bolsuerd fecit et exc:/Ao. 1614". Weiter erschienen

un dessinateur à la plume, un certain nombre de pièces qui n'ont jamais été exactement décrites, les amateurs leur ayant préferé toujours les gravures plus finies de ses enfants; sans elles cependant on ne saurait connaître Bloémaert. Elles sont dessinées de pratique mais avec beaucoup d'expression et de piquant" (Types et Manières II cap. 26 pag. 11).

[1]) Siehe den Abschnitt über Jaques De Gheyn pag. 29 ff.

[2]) Vielleicht gaben konfessionelle Gründe den Anlaß zu dieser Wanderung, die schließlich in Antwerpen endete. Denn die Brüder Bolsuerd waren, ebenso wie Abraham Bloemaert u. G. Pietersz — von Pietersz wurde das vermutungsweise in der Anm. 000 zu pag. 000 ausgesprochen — römische Katholiken. Vergl. darüber Renouvier, Types et Manières II cap. 26, pag. 16.

[3]) „Vogelhändler", ca. 9,55 : 5,75 cm Einfassungslinie. Im Boden rechts unten die Signatur „BA Bols: fe" (BAB sind zum Monogramm verschlungen) Amsterdam; Wien Hofbibliothek, vol. 87 fol. 104.

[4]) Siehe den Abschnitt über Vinckboons, pag. 39 ff.

[5]) Jedes Blatt ca. 15 : 24 cm — Die erste der Landschaften ist „A Bloemert Jnue/B A Bolsuerd: fecit. 1613" signiert. (Amsterdam).

von Bolsuerd vier Blatt größerer Landschaften[1]), aber undatiert, die alle die Bezeichnung „A Bloemaert Jnue" tragen, und von denen das erste Blatt die Adresse des Verlegers enthält „B A Bolsuerd excudit", was in einem zweiten Zustande durch „CI Visscher Excu" ersetzt ist; der zweite Zustand nennt auch den ausführenden Künstler „B A Bolsuert fe".

Diesen beiden radierten Landschaftsfolgen schließt sich als dritte, signierte Arbeit des Bolsuerd (nach Bloemaert) eine Hl. Magdalena,[2]) an. Diese Radierungen gelten in fast allen Kabinetten, wo sie vorhanden sind, für Arbeiten des Blomaert; sie sind aber, nach den angegebenen Signaturen, sicher von der Hand des Bolsuerd. Der früher erwähnten Radierung des Vogelhändlers gegenüber zeigen diese reifen Blätter des Bolsuerd eine freie, ausgeschriebene Hand. Bolsuerd muß inzwischen mit den Radierungen des Geerit Pietersz bekannt geworden sein; denn die bewegte wulstige Linienführung der Landschaften und vor allem der Magdalena zeigt die größte Ähnlichkeit mit dem Duktus des älteren Radierers. Daß die Vorlagen, nach denen Bolsuerd hier gearbeitet hat, von Blomaert sind, das weist wieder auf denselben Kunstkreis hin, zu dem Geerit Pietersz als einer der frühsten Vertreter gehört hat. — Noch während seines Aufenthaltes in den Vereinigten Niederlanden scheint Boetius Bolsuerd die Radierung aufgegeben zu haben, um sich in der schwierigeren Technik des Kupferstiches zu vervollkommnen. Seiner frühsten Übung im Kupferstechen muß offenbar die Folge der „Göttinnen des Paris-urteils" angehören. Die Blätter Nr. 1 (Athena) und Nr. 2 (Venus) sind gestochen und haben folgende Signatur: „A Bloem. inu. B A Bolsuerd sculp." Das letzte Blatt der Folge Nr. 3 (Juno) trägt diese Aufschrift „A Bloem:fe:/B A Bolsuerd:exc.". Dieses dritte Blatt, die Juno, ist zum Unterschied von den beiden ersten Blättern eine Radierung und ist, laut Signatur, eine eigenhändige Arbeit des Abraham Bloemaert (geb. 1564), die einzige übrigens seiner Hand.[3]) Die höchst primitiven Stiche des Bolsuerd

---

[1]) Jedes Blatt 19,4 (— 20,1) : 26,0 (— 26,2) cm (Amsterdam I u. II. Zustand).

[2]) Hl. Magdalena, sitzend nach rechts. — 13,3 : 8,6 cm Einfassungslinie; dazu unten ein 0,4 cm hoher Rand; im Rand rechts „B A Bolsuerd: fe: et excu". In der Darstellung rechts unten „A Bloemaert Jnue." (München). Es gibt auch Exemplare dieses Blattes mit Farbplattenüberdruck (Le Blanc„ Bloemaert" Nr. 14 — Wurzbach, Niederl. Künstlerlexikon „Bloemaert" Nr. 8).

[3]) Die Landschaft mit dem Entenjäger, die in den Handbüchern und Sammlungen gelegentlich als Radierung des A. Bloemaert aufgeführt wird, ist ein bedeutendes Werk dieser frühen Zeit, schließt sich aber nicht derart eng an die

(Athena, Venus) sind gewiß längere Zeit vor dem Weggang des Künstlers von Holland entstanden, also um 1610 ungefähr. Dieser Datierung würde auch der Stil der zugehörigen Bloemaert-Radierung entsprechen; denn trotz ihrer lockeren und flatternden Strichführung geht sie über die Bolsuerd-blätter von 1613 und 1614 technisch kaum hinaus.

Eine interessante Radierung aus der Zeit unmittelbar nach Geerit Pietersz mag hier erwähnt werden. Sie trägt das Datum 1602, läßt sich mit keinem Künstlernamen fest verknüpfen und steht auch ziemlich außerhalb der Entwicklungsreihe. Die Radierung stellt den ausgestreckt liegenden Jacob dar, wie er über seinem Haupte im Traum die Himmelsleiter sieht. Jacob liegt so, daß links der Kopf, rechts die Füße sind. In der rechten unteren Ecke steht die Jahreszahl 1602 (könnte auch ursprünglich 1600 gelautet haben). In Amsterdam gilt die Radierung für ein Werk des Jan Pynas (1583—1631). Eine Signatur jedoch, die auf Pynas schließen ließe, habe ich nicht finden können; vielleicht zeigen andere Exemplare, die mir nicht bekannt sind, eine Signatur.[1]) Das Blatt müßte, dem Datum nach, vor der italienischen Reise des Jan Pynas entstanden sein; auch zeigt es noch nichts von dem Einfluß des Barroccio oder des Caravaggio,[2]) der den

---

gesicherten Arbeiten dieses Künstlers an, daß man diese traditionelle Zuschreibung mit Bestimmtheit teilen könnte.

[1]) Mir ist nur ein Exemplar bekannt (Amsterdam, Rijckssprentenkabinet) 15,1 : 20,3 cm Einfassungslinie. — Brulliot, Dictionnaire II (1883) Nr. 1639 beschreibt ein Blatt folgendermaßen: „On attribue aussi à Jean Percellis une estampe marquée des lettres I. P., qui représente le songe de Jacob. On le voit à gauche, dormant à terre, appujé du bras droit sur un rocher. L'échelle avec les anges est au fond, à droite; et les lettres I. P. se trouvent au bas, à gauche, près d'une calebasse. — Larg. 4 p. 9 lign. Haut. 3 p." — Es ist nun sehr wahrscheinlich, daß Brulliot dieselbe Komposition vor sich hatte. Er gibt allerdings „links" und „rechts" anders an; es könnten aber zwei Varianten der Radierung vorkommen, Original und Kopie im Gegensinn (oder auch Contredruck!) Dafür spricht das Vorhandensein einer aquarellierten Zeichnung im Dresdner Kupferstichkabinett, auf der die Komposition der Radierung im Gegensinne wiederkehrt. Schließlich wäre es auch möglich, daß Brulliot die Jahreszahl „1602" (oder 1600) für „I P . . ." gelesen hätte. — Weigel führt (offenbar) die gleiche Radierung kurz an, u. zw. in gleichen Dimensionen wie Brulliot (Weigel, Kunstkatalog 23 359 „Jacob erblickt im Traum die Himmelsleiter. Bezeichnet J. P. Breite 4" 9"'. Höhe 3" 1"').

[2]) Welch epochales Aufsehen die Kunst des Caravaggio damals in Holland erregte, kann man aus dem Passus ersehen, den Van Mander 1603 dem Caravaggio gewidmet hat. (Dieser Abschnitt scheint übrigens die älteste ausführliche Erwähnung Caravaggio's in der gedruckten Kunstliteratur zu sein! — cf. Thieme's Künstler-Lexikon s. v. Caravaggio.)

reifen, mit italienischer Kunst persönlich bekannt gewordenen, Pynas auszeichnet. Die Formgebung auf der Radierung ist schlank, der Strich gerade gleitend, Licht und Schatten sind nicht besonders betont. Es fehlt fast ganz das Schwellende und Schweifende, das die nächstliegenden Radierungen der Zeit (die des Geerit Pietersz von 1593 und die des Jaques De Gheyn von 1603) charakterisiert. — Vielleicht aber läßt sich der Stil des jungen Pynas,[1] von dem wir keine direkten Proben haben, auf einem Umwege bestimmen, und dadurch die Autorschaft des Pynas für die Radierung wahrscheinlich machen. Pynas war gleichaltrig mit Pieter Lasman (der 1583 geboren ist. cf. Freise, Lastman, p. 5). Auch hielten sich beide zusammen in Italien auf. Nun besitzen wir von Lasman zwei signierte Zeichnungen, die das Datum 1603 tragen.[2]) Pynas wird in den Jahren kurz vor 1603 keinen wesentlich anderen Stil als Lasman gehabt haben, zumal er 1602 im Jahre der Radierung erst 19 Jahre alt war. Die Radierung von 1602 und Lasman's Zeichnungen von 1603 passen recht gut in ihrem Stil zusammen. Pynas könnte also sehr wohl, dem Stile nach, die fragliche Radierung gemacht haben. Übrigens ist die Radierung von 1602 künstlerisch bedeutender als die Lasman-Zeichnungen von 1603. Und auch das würde dem Verhältnis entsprechen, in dem Pynas zu Lasman steht. Denn die wenigen Gemälde, die wir von Jan Pynas kennen, zeigen ihn an künstlerischer Kraft dem Lasman überlegen.

[1]) Entsinne ich mich übrigens recht, so befindet sich dieselbe Komposition des „Jacobtraumes" als Relief an dem Hause Oudezijds Voorburgwal Nr. 316 zu Amsterdam.

[2]) Freise, Lastman, Katalog der Zeichnungen Nr. 47, Nr. 48.

Jaques De Gheyn

Für die Biographie des Künstlers cf. Anhang p. 105 ff.

Jaques De Gheyn zählt zu den hervorragendsten Kupferstechern Hollands aus dem Ende des 16. Jahrhunderts. Die Beschäftigung aber mit Kupferstich und Stichverlag füllte ihn nur bis zu seinem 40. Lebensjahre aus. Von da ab betätigte er sich, die Zeit seiner Jugend als verloren beklagend, anderweitig und mit höheren Zielen, und nach allem, was uns seine Biographen[1]) berichten, müssen die künstlerischen Arbeiten seiner späten Zeit seiner früheren Produktion an Bedeutung weit überlegen sein. Tatsächlich gehören seine zahlreich erhaltenen Zeichnungen — die mir bekannt gewordenen Blätter weisen Daten von 1592 bis 1620 auf[2]) — zu dem allerköstlichsten holländischer Kunst. An Fülle der Anschauung und Kraft des Stiles stehen sie ohne Gleichen in dieser Zeit da.[3]) Da es an sich nun unwahrscheinlich ist, daß De Gheyn die in der Jugend so eifrig gepflegte Graphik vollständig aufgegeben habe, so durfte das Beginnen aussichtsvoll erscheinen, unter den Radierungen dieser Zeit nach Werken seiner Hand zu suchen.

Bisher[4]) wurde nur eine einzige Radierung unter dem Namen des Jaques De Gheyn geführt; dieses Blatt gehört aber, seinem Datum nach (es ist I D Gheyn fe. 1598 bezeichnet) noch der ersten Periode des Künstlers an, ist die Reproduktion einer fremden Zeichnung (nach der Signatur „Bruegel in, 1561") und als solche

[1]) Van Mander, Schilderboeck (1604). — Constantin Huygens in seiner Selbstbiographie; im Anhang (p. 112 ff.) abgedruckt.

[2]) Verfasser beabsichtigt, in nächster Zeit eine ausführliche Würdigung des Jaques De Gheyn an der Hand der Zeichnungen des Künstlers zu veröffentlichen.

[3]) Von den Gemälden des Jaques De Gheyn scheint nur Unbedeutendes erhalten zu sein. cf. pag. 108—110.

[4]) Schon bei Strutt, Dictionary, tome I (1785) p. 331.

ohne größeren selbständigen Wert. Eine Handzeichnung[1]) aber in Amsterdam (Rijksprentenkabinet A. 3972) hat dazu geführt, daß eine der großartigsten Radierungen dieser Epoche im Rijksprentenkabinet zu Amsterdam unter dem richtigen Autornamen „De Gheyn" eingeordnet wurde.[2]) Diese Radierung entspricht nämlich der genannten Zeichnung, bis auf geringe Abweichungen, vollständig, und die Komposition erscheint auf der Radierung im Gegensinn. Die Zeichnung darf demnach als die Vorlage der Radierung gelten. Nun wäre es an sich ja möglich, daß die Radierung von fremder Hand nach der Vorlage ausgeführt worden wäre. Ihre technische Behandlung weicht jedoch von der aller übrigen bekannten Radierer ab und ist ausserdem so souverän, daß die, an sich naheliegende, Annahme, der Künstler habe seine Komposition selber radiert, als richtig anerkannt werden muss.

Die Radierung gibt den Blick auf ein Bauerngehöft; sie ist kräftig geätzt; die Linien sind mit Sicherheit und Kraft geführt, ohne all das Schweifende und kalligraphisch Schnörkelhafte, das noch dem Duktus des Geerit Pietersz anhaftete, der für seine (um ein Jahrzehnt ältere) Generation doch so fortschrittlich gewesen war. Und ebenso wie Geerit Pietersz, der Radierer, sich seinerzeit als ein Vorkämpfer der kühnsten Bestrebungen jener älteren Generation erwiesen hatte, so zeigt sich hier Jaques De Gheyn mit seiner Radierung als ein resoluter Eroberer auf der Bahn, die seinem Jahrzehnt vorgeschrieben war, die ein Weg vom Pathos und der heroischen Größe zur bescheidenen Schlichtheit war.

[1]) Sepia; in schwarzer Kreide vorgezeichnet. Die Umrandung mißt 19,6 : 31,25 cm. Die Zeichnung ist in der Mitte unten „I D Gheyn. in 1603" signiert. — Auf der Rückseite des Blattes die Bleistiftnotiz „Aus dem Cab. von Ger. Braamkamp Amsterdam 1768"; der deutschen Fassung dieser Notiz nach muß das Blatt einmal in deutschem Besitz gewesen sein. In der Tat führt die Coll. Weigel, anno 1869, unter „Jacques de Gheyn" folgende Zeichnung an, die mit der Amsterdamer identisch sein dürfte: „Eine Landschaft mit einem Bauernhause. Bez. und 1603. Feder."

[2]) In den anderen Kabinetten liegen die Exemplare dieser Radierung gewöhnlich unter „Bloemaert" (so z. B. in Berlin, Hamburg, Wien-Albertina. In Coburg liegt sie unter „Es. v. Velde." Das beste Exemplar besitzt die Sammlung Friedr. Aug. II in Dresden Nr. 15 489). — Die richtige Attribution geht wahrscheinlich auf den ehemaligen Direktor des Rijksprentenkabinetts, Ph. van der Kellen, zurück, den eminenten Kenner der holländischen Graphik. — Die Radierung mißt an der Einfassungslinie 20,2 : 31,7 cm; dazu unten ein 0,35 cm hoher Plattenrand.

Weitere sichere Radierungen[1]) des De Gheyn lassen sich z. Z. nicht nachweisen, obwohl durch Constantin Huygens, den intimen Bekannten des Künstlers, De Gheyn's Bedeutung als Radierer ausführlich bezeugt ist. Huygens macht sogar ein Blatt namhaft, eine Landschaft mit Jesus und den Jüngern auf dem Wege nach Emmaus. Diese Radierung ist jedoch noch nicht identifiziert worden. Sie wird übrigens mehr in der Art der erwähnten Bruegel-Reproduktion von anno 1598 gewesen sein; denn Huygens[2]) berichtet, Claes Jansz. Visscher, der Amsterdamer Radierer, habe behauptet, von diesem einen Blatt alle seine Erfahrung in der Radierkunst bezogen zu haben; Visscher's Arbeiten[3]) entsprechen aber in ihrer kurz strichelnden Art ganz dem frühen Blatte De Gheyn's aus dem Jahre 1598, stehen dagegen dem Blatte des Jahres 1603 völlig fern.

[1]) Noch eine andere Komposition des De Gheyn ist in Radierung erhalten, das „Friedsame Paar" (Passavant III 120 Nr. 57). Wieder findet sich die Zeichnung dazu in Amsterdam. Die Zeichnung ist aber offenbar nur ein flüchtiger erster Entwurf, und die radierte Ausführung kommt in zwei (resp. drei) Varianten vor. Die eine (nach Passavant) auch von Nagler (Monogrammisten III p. 888) zitierte, Fassung mißt 18,2 : 14,9 cm; dazu 1,8 cm Schriftrand. Ein Zustand, vor aller Schrift, ist in der Wiener Hofbibliothek (vol. 80) vorhanden. Das „Friedsame Ehepaar" sitzt nach rechts. — Die zweite Fassung ist im Gegensinn (Amsterdam, Mappe 141; Dresden Sammlung Friedr. Aug. II, Nr. 8950). — Die dritte Fassung ist eine Stichkopie; ca. 7,8 : 6,2 cm (München). — Ich bin leider nicht imstande, aus der Erinnerung festzustellen, ob die eine der beiden großen Varianten nicht doch vom älteren De Gheyn selber ausgeführt sein könnte.

[2]) Der entsprechende Passus der Selbstbiographie des Huygens ist im Anhang pag. 112 wiedergegeben.

[3]) Über Visscher als Radierer cf. pag. 42 ff.

Simon Frisius

Eine Reihe urkundlicher Nachrichten über Frisius hat A. Bredius in der „Kunstchronik" 1883, Sp. 572—573 zusammengestellt. Ergänzt werden diese Angaben durch Urkunden, die Bredius in Obreens Archief veröffentlicht hat (l. c. vol. II 98, III 264, IV 3, VII 249). Vergleiche auch Kramm „levens en werken" V 1812. Ein provisorischer Katalog der hauptsächlichsten graphischen Arbeiten des Simon Frisius findet sich pag. 128 ff. dieser Arbeit. Über Frisius als Künstler handelt Renouvier, Types et manières II cap. 29, pag. 32. Die übrigen Autoren schweigen.

Die Bedeutung des Simon Frisius für die Radierkunst seiner Zeit ist uns durch das Lob des Abraham Bosse bezeugt.[1]) Bosse, der Frisius und Merian als Seitenfiguren sozusagen zu Callot, seinem Hauptthelden, aufführt, schreibt in seinem „traicté" anno 1645 über Frisius die folgenden Sätze: „Der erste unter denen Künstlern, denen ich verbindlich bin, ist Simon Frisius, ein Holländer, der nach meinen Gedanken, große Ehre in dieser Kunst verdient. Er führte die Nadel mit einer großen Freiheit und ahmte in seinen Radierstrichen den Grabstichel in seiner Reinigkeit und Kraft sehr nach, welches in vielen seiner Stücken zu sehen ist" (l. c. pag. 2). Bosse schätzt also den Frisius wegen der „grande liberté", mit der er die Nadel führte; er erteilt seiner Strichführung das höchste Lob, das er einem Radierer überhaupt zubilligen kann, indem er rühmt, Frisius habe „fort imité la netteté et fermeté du burin".

Der Ruhm des Frisius wird nicht zuletzt auf seiner großen Fruchtbarkeit beruht haben. Fast auf allen Gebieten der Graphik war er tätig. Er verfertigte Flugblätter, Landschaftsfolgen, Porträtserien und dergleichen mehr; ja, er stellte seine Kunst auch in den Dienst der damals eigentümlich hoch bewerteten Kalligraphie, indem er Schriftvorlagen berühmter Schreiblehrer in Kupfern vervielfältigte. Auch scheint er bei größeren Arbeiten

[1]) Über Abraham Bosse und die Kunstanschauung in seinem „Traicté" siehe die Einleitung.

[2]) Die Stelle ist im vollständigen Wortlaut in der Einleitung (pag. 8—9) wiedergegeben.

Gehilfen herangezogen zu haben[1]); denn in den großen Serienwerken hat oft nur das Titelblatt einigen künstlerischen Wert, die übrigen Blätter sind offensichtlich eilfertige Ware und, wie gesagt, vermutlich gar nicht immer von des Meisters eigener Hand.

Durch den großen Umfang seines Betriebes unterscheidet sich Frisius demnach von der Mehrzahl derer, die zu seiner Zeit radiert haben. Während die andern nur nebenbei einmal zur Nadel griffen und im übrigen Maler und Zeichner blieben, ist Frisius anscheinend ganz in der Radierkunst aufgegangen. Frisius würde jedoch damit nur den Rang mit einem C. I. Visscher oder Jan van de Velde teilen, wenn ihn nicht eine besondere künstlerische Eigenart auszeichnete.[2])

Die Zeichnung des Frisius ist äußerst sauber und minutiös, dabei beweglich und leichtfließend; die einzelnen Linien sind haarfein und präzis. Manche Blätter, wie der Titel des „Brederodebegräbnisses" (Katalog pag. 137 Nr. 22) mit seiner zierlichen Girlande, oder die „Versammlung von anno 1609" (Kat. pag. 137 Nr. 23 a) mit den duftig gemusterten Tapisserien, erlauben es, geradezu von Grazie zu reden. Man spürt in diesen kleinen Kunstwerken eine Munterkeit, wie sie nur Arbeiten solcher Künstler eigen ist, die ihr Handwerk frei beherrschen.

Freilich, nur vorübergehend hielt sich Frisius auf der Höhe einer derartigen Künstlerschaft; die Masse des Handwerklichen überwiegt; schöne Blätter bleiben Intermezzi. Denn der Hauptsache nach war Frisius Reproduzent, und kann vor den übrigen Reproduzenten seiner Zeit nur darum ausgezeichnet werden, weil er radierte, nicht stach. Die damalige Kunstwelt war offenbar noch nicht so weit, einem Künstler zu ausgedehnter selbständiger Radierproduktion Nahrung zu geben;[3]) erst das nächste Zeitalter läßt Künstler mit voller Kraft sich auf die Radierung werfen und dabei den genügenden Anklang finden. Zu Frisius' Zeiten mußte man in Holland Stecher sein oder Maler (auch Glasmaler), Radierungen waren als Zugabe gewiß geschätzt; allein, das ganze

[1]) Eine ähnliche Zweiteilung der Arbeit bei größeren Werken pflegte z. B. auch Jan van de Velde. So ist von der 1633 bei Visscher erschienenen Folge „Spigel ofte Tonell, der Ydelkeyd . . ." nur das Titelblatt (Franken-v. d. Kellen Nr. 72) von Jan van de Velde selbst. Die 16 didaktischen Halbfiguren, zu denen das Titelblatt gehört, sind Schülerarbeit.

[2]) Leider ist Bosse, dem Thema seines „Traicté" getreu, gerade über „invention" und „dessin" bei Frisius mit Schweigen hinweggegangen.

[3]) Vergleiche die allgemeine Einschätzung der Radierung in der Zeit vor 1630, über die in der Einleitung einiges mitgeteilt ist (pag. 7 ff.).

Lebenswerk mit Radieren ausfüllen zu wollen, dazu durfte sich so leicht keiner verstehen. Wer es, wie Hercules Segers,[1]) trotzdem tat, der gab damit nur ein Zeichen, daß er auf den Ruhm des Tages Verzicht leiste. Die Schwächeren, die wie Frisius vielerlei Aufträge annahmen, die wurden vielleicht reich[2]) und angesehen, schädigten sich jedoch nur allzusehr an künstlerischer Reinheit.[3])

Ist Frisius also, nach dem Maß des künstlerischen Wertes bemessen, ohne höheres Interesse, so verdient seine Technik um so mehr Beachtung.

Um die ganze Exaktheit seiner Zeichnung auch in der Umsetzung in den geätzten Zustand bewahren zu können, mußte sich Frisius nach technischen Hilfsmitteln umsehen, die in Holland damals noch nicht bekannt waren. Nach allem, was wir aus technischen Erörterungen der Zeit wissen, muß dies Hilfsmittel ein verbesserter Ätzgrund gewesen sein, eine neue Zusammensetzung der Firnißmasse, die so fest war, daß sie die feinsten Risse der Nadel scharf in sich aufnahm und zugleich dauerhaft genug, einem tiefgreifenden Ätzprozeß standzuhalten. Welcher Art im einzelnen die Handgriffe waren, die Frisius sich ausgebildet hatte, das entzieht sich unserer Beurteilung.[4]) Im allgemeinen werden es dieselben Mittel gewesen sein, die damals an den verschiedensten Orten in Umlauf kamen und die als Erfindung bald des Jacques Callot, bald des Adam Elsheimer, bald des Ditrich Mayer gelten. Soviel ist jedenfalls sicher, daß durch Frisius eine Stufe der technischen Entwicklung vertreten wird, die für Erscheinungen in Holland, wie Werner van Valckert, als Grundlage notwendig war.

Geringer als das technische Verdienst des Frisius ist, wie schon angedeutet, das künstlerische. Doch verdient auch die Formensprache bei Frisius einige Aufmerksamkeit, weil sie ein sehr klares Beispiel für den Eindruck darstellt, den die Erscheinung des Hals'schen Geistes auf die kleineren Geister in der Kunst gemacht hat.

---

[1]) Cf. das Kapitel über Segers, pag. 76 ff.

[2]) Frisius z. B. war recht vermögend für einen holländischen Künstler seiner Zeit; das beweisen die von Bradius angeführten Urkunden (Kunstchronik 1883).

[3]) Als Parallele im Ausland zu Frisius erinnere ich an das künstlerische Los der Radierer Antonio Tempesta und Matthäus Merian, die ebensoviel wie schlecht radiert haben.

[4]) Bosse nennt den Ätzgrund des Frisius nur ganz im allgemeinen „vernis mol", und es ist zweifelhaft, ob er damit überhaupt das Richtige traf.

Frisius steht, seiner Geschmacksrichtung nach, gerade auf der Grenze zwischen der Richtung, die Van Mander, Goltzius und andere vertraten, und der neuen Richtung, wie sie sich in Frans Hals, in Buytewech, Dirk Hals und anderen verkörperte. Nimmt man nämlich seine mehr selbständigen Leistungen wie die Malerporträts (Katalog pag. 133, Nr. 15), die Frisius als Ersatz für die alten des Cock'schen Verlages schuf, so sieht man in allen Formen etwas Flächiges, Kantiges: Die Gewandfalten sind scharf gebrochen, die Finger eckig; das Ganze baut sich mehr in rechten Winkeln auf, völlig im Gegensatz zu allem Wulstigen und Schweifenden, wie es im alten Stil üblich war. Andere Blätter dagegen, wie die technisch ebenfalls sehr vollkommene „Pyramis pacifica" (Katalog pag. 129, Nr. 5), enthalten wieder sehr viel mehr Elemente des alten Stiles. Denn rein scheiden lassen sich die Richtungen bei Frisius nicht; dazu steht er zu sehr im Banne der Künstler, die er jeweils reproduziert (Vinckboons, Goltzius, M. Bril etc.). Eine Entwicklung läßt sich ebenso schwer feststellen. Das eine jedoch verdient festgehalten zu werden: die selbständigen Arbeiten des Frisius, d. h. die Radierungen, die er selber erfand und ausführte, zeigen die neue Weise relativ am reinsten. Leider stehen solche Kunstwerke, wie die „Versammlung von anno 1609" ziemlich allein in der breiten Menge seiner alltäglichen Arbeit da.

Werner van den Valckert

Die authentische Namensform des Künstlers ergibt sich aus dem „Lobgedicht" des Valckert vom Jahre 1618 (cf. Katalog pag. 140 Nr. 6.). — Über die irrtümliche Angabe Nagler's (Künstlerlexikon XIX 307) „gegen das Ende seines Lebens kam er nach Kopenhagen", vergl. K. Freise, Lastman„" p. 11—12.

Als Maler ist Werner van den Valckert einer der tüchtigsten Zeitgenossen des Frans Hals, wenn er auch Zeit seines Lebens auf der selben Stufe bleibt, ohne sich besonders zu entwickeln. Er behält bis zuletzt den antikischen Geschmack in den Posen bei, liebt eine bunte, schillernde Farbigkeit und etwas derbe Beleuchtungseffekte; in manchen Zügen erinnert er sogar lebhaft an einen der Ahnherren der Amsterdamer Malerei, an den 1575 gestorbenen Pieter Aertsen. In Hintergrundszenen dagegen und in dem psychologisch verfeinerten Ausdruck einzelner Köpfe zeigt er, daß er die Forderungen der neuen Zeit sehr wohl verstanden, und daß er bei aller altmodigen Solidität sich doch eine gewisse Freiheit anzueignen gewußt hat. Wenn Valckert in seinen spezifisch farbigen Qualitäten heute noch als Maler einen großen Reiz auszuüben vermag, so verdient er, um ähnlicher Eigenschaften willen, auch als Radierer eine besondere Beachtung.

Schon zu seiner Zeit muß Valckert als Radierer beliebt gewesen sein, denn seine Blätter erscheinen in mehreren Auflagen, von einem Blatt gibt es sogar eine alte Kopie.[1]) Wie als Maler, so ist Valckert als Radierer sehr vielseitig in seinen Themen; es wechselt Religiöses bei ihm mit Mythologischem und Sinnbildlichem, vor allem kommt das satirisch - Didaktische häufig vor; an Porträts, wie er sie öfters gemalt hat, enthält sein radiertes Werk nur ein Blatt, ein Selbstbildnis.

Die Hauptzeit seines Lebens verbrachte Valckert in Amsterdam (dort 1612 bis 1618 nachweisbar). Alle Blätter seiner Hand sind ausführlich signiert und sämtlich fast datiert. Die meisten stammen aus dem Jahre 1612, sind also Arbeiten der früheren

[1]) Cf. Katalog „Valckert" pag. 139 Nr. 5.

Zeit des Künstlers (Valckert soll 1575 in Haarlem geboren sein). Eine Radierung — sie stellt den hl. Lucas dar und bildet den Kopf eines Gedichtes, das Valckert an die Jünger der Malerei richtet[1]) — ist aus späterer Zeit; sie ist 1618 datiert. Schwierigkeiten in Fragen der Autorschaft und Chronologie bieten also die Radierungen dieses Künstlers keine. Das ist ihm auch insofern zugute gekommen, als er zu den wenigen holländischen Radierern dieser Periode gehört, deren Werke in den Handbüchern richtig aufgeführt und charakterisiert werden. Renouvier in erster Linie hat Valckert eingehend und liebevoll erwähnt.[2])

Die Radierkunst des Valckert basiert auf den technischen Errungenschaften, die Simon Frisius ausgebildet hat. Ohne den verbesserten Ätzgrund, der dem Frisius eine bis dahin nie gesehene Feinheit der Strichführung erlaubt hatte, sind auch Valckert's Radierungen nicht denkbar. Valckert aber geht in der Sorgfalt und Abwechslung der technischen Behandlung noch weit über den Vorgänger hinaus; so gebraucht er z. B. — was Frisius offenbar noch nicht kannte — verschiedene Stärken von Ätzung für ein und dieselbe Platte. Die Hintergründe nämlich mit ihrem Laubwerk und den Tuchdraperien gibt Valckert in breiter, energischer Schraffur und in kräftiger Ätzung, während er für den Vordergrund zarte, nur leicht geätzte Striche verwendet. Weiter, überzieht er im Inkarnat die Licht- und Schattengrenze mit feiner Punktierung, ein Verfahren, das auf den Sienesen Ventura Salimbeni zurückgeht, dessen entsprechende Radierungen schon aus den Jahren 1589 und 1590 datieren. Von Vackert's Zeitgenossen verwendet nur e i n e r dieses Kunstmittel in größerem Umfang, nämlich der Lothringer Jacques Bellange.[3]) Bellange allerdings wendet das Mittel mit einem geradezu vollendeten Geschmack an und geht darin weit über den braven Amsterdamer hinaus. Erwähnenswert ist noch eine technische Eigenart des Valckert, die sich auf einem Blatt, Venus von Satyrn überrascht, findet. Die guten Abzüge nämlich dieser Radierung zeigen in den Fleischpartien Stellen, an denen das Papier wie mit einem feinen grauen Schleier überzogen erscheint und andere Stellen, die blendend weiß hervorleuchten. Da nun die bedeckten Stellen den Schattenpartien des Körpers entsprechen, die weißgebliebenen den Lichtpartien (analog ist auch der Vorhang rechts behandelt),

[1]) Katalog „Valckert" Nr. 6.

[2]) Renouvier, Types et manières II. cap. 29, pag. 33—34.

[3]) Über Bellange siehe einen Aufsatz des Verfassers in der Monatsschrift „Kunst und Künstler" August 1911 (Verlag B. Cassierer).

so kann keine Erscheinung des Zufalls vorliegen. Der Künstler hat offenbar die durch den Ätzprozeß leicht gerauhte Kupferplatte[1]) an den Lichtpartien mit einem harten Instrument sorgsam geglättet. Die Wirkung ist zwar nicht groß; die Tatsache aber bleibt bemerkenswert, weil Valckert hier im Keim die Technik der Schabkunst schon anwendet, die in späterer Zeit zu solch großer Bedeutung gelangt ist.

Diese technische Vielfältigkeit, zusammen mit den oft übertriebenen Lichteffekten, machen die umfangreicheren Blätter des Valckert etwas unruhig und schwer zu übersehen. Die kleineren Radierungen aber, deren Technik einfacher ist, bereiten einen reinen Genuß. Besonders gut gelungen ist das kleine Selbstbildnis des Künstlers. Hier fehlt alles Akademische; die flotte eckige Linienführung erinnert geradezu an Frans Hals[2]).

---

[1]) Vielleicht hat er die Platte auch leicht mit Säure eingestäubt, worauf die kreisrunden Flecken deuten könnten, die sich auf den besseren Exemplaren am Boden befinden. A. van Everdingen soll seine radierten Platten ähnlich behandelt haben, worauf in der älteren Literatur mehrfach hingewiesen wird.

[2]) Von F. Hals sind uns bekanntlich aus so früher Zeit keine Werke bekannt. Valckert's Selbstbildnis ist 1612 datiert. Siehe dagegen die Bemerkungen in der Einleitung pag. 16.

David Vinckboons und sein Kreis

In den 70 er und 80 er Jahren des 16. Jahrhunderts war die Radierkunst[1]) in den Niederlanden ziemlich außer Übung gekommen. Nur einer noch, Hans Bol (geb. 1534 zu Mecheln) verfertigte weiter seine radierten Blättchen[2]), die zum Teil bloße Vervielfältigungen[3]) von Kompositionen anderer Künstler waren (z. B. des Marten Van Cleef; 1. Falsi pastores, 2. Pastor fidus), zumeist aber einförmige kleine Landschaften mit sittenbildlicher und lehrhafter Staffage[4]) — Blatt für Blatt in kurzen Strichelchen grob geätzt und massenweise gedruckt — das Ganze im Grund nur ein mattes Ausklingen des von Künstlern wie Hieronymus Cock[1]) in den 50 er Jahren gepflegten Stiles, der 1566 in der Hasenjagd des Pieter Bruegel seinen Höhepunkt erreicht hatte. Dieser Stil des Hans Bol setzte sich, unbeschadet der Neuerungen, die Künstler wie Geerit Pietersz um die Jahrhundertwende brachten, in den Vereinigten Niederlanden ruhig fort, ja, er erlebte in Amsterdam ein fast endloses Nachspiel. In solcher Weise wurden zu Anfang des 17. Jahrhunderts Landschaftszeichnungen[5]) ver-

[1]) Eine chronologische Liste der Niederländischen Radierungen des 16. Jahrhunderts ist in dem Kapitel über Geerit Pietersz (Anm. zu pag. 19) gegeben worden.

[2]) Die früheste radierte Arbeit des Hans Bol ist eine Folge von 12 Landschaften (z. B. W i e n , Hofbibliothek), die von Hieron. Cock 1562 verlegt wurde (v. d. Kellen, Peintre Graveur hollandais p. 96 Nr. k). — Das späteste von Bol ist eine Geschichte des Lazarus und seiner Schwestern in vier Blättern, die voll signiert und 1580 datiert ist (cf. V. d. Kellen, loc. cit. „Nachtrag").

[3]) Auch seine eigenen Ölgemälde hat Bol in Radierung wiederholt. So ist das Bild des Hans Bol in Wien (Hofmuseum Nr. 936 dort fälschlich „Jac. Savery d. J." zugeschrieben) die annähernd genaue Replik einer Landschaftsradierung des Künstlers. — Dr. Gustav Glück, den ich auf die Übereinstimmung des Bildes in Wien mit der Radierung aufmerksam machte, teilte mir mündlich mit, daß er, und zwar aus stilistischen Gründen, vor dem Wiener Bilde ebenfalls an Bol gedacht habe; er sei durch das Berliner Gemälde des Hans Bol darauf geführt worden, das dieselbe kompakte braune Malerei zeigt, wie das Bild in Wien.

[4]) cf. Thieme's Allgemeines Künstlerlexikon s. v. H. Cock.

[5]) Ein sehr frühes Beispiel dieses Stiles ist die radierte Landschaft des Jaques De Gheyn nach einer Zeichnung des P. Bruegel, anno 1598 ausgeführt. Cf. p. 29.

vielfältigt, wurden topographische Arbeiten, wie Städteansichten, Landkarten, Aspekte von Schlachten und Belagerungen, wurden Flugblätter agitatorischen Charakters, Reklameplakate[1]) und anderes mehr hergestellt. Meist signierte weder der Verleger noch der Verfertiger; es war eine Massenproduktion, die, je mehr die Radierung sich Bahn brach, desto mehr ins Breite und Flache ging.

Nur wenige Individualitäten erheben sich aus der Menge des Namenlosen und verdienen, weil sie jeweils das Profil der Normalproduktion ein wenig modifizierten, gesondert betrachtet zu werden. In erster Linie darf diesen Anspruch David Vinckboons machen.

Von allen Künstlern, die zu Anfang des 17. Jahrhunderts in den holländischen Provinzen wirkten, scheint keiner so populär gewesen zu sein, wie dieser Vinckboons. Denn nach keinem Künstler der Zeit gibt es auch nur annähernd so viel Reproduktionen als gerade nach ihm. Er muß offenbar in seinem satirisch-genrehaften Geschmack das Interesse des kunstliebenden Publikums wie kein anderer zu wecken verstanden zu haben. Und wie sonderlich dieser Geschmack war, darüber gibt uns die gleichzeitige Literatur einen hinreichenden Begriff. Schon Van Mander muß es aber gespürt haben, daß bei Vinckboons Beliebtheit und künstlerischer Wert nicht in ganz rechtem Verhältnis zu einander standen; denn er beginnt seine Biographie des Vinckboons mit einer längeren Reservation. Er beurteile, sagt Van Mander, die Künstler nicht nach seinem eigenen Geschmack nur, sondern er qualifiziere sie nach Zahl und Ansehen ihrer Werke in den Sammlungen der Kunstverständigen; deshalb auch könne er es nicht unterlassen, des David Vinckboons zu gedenken etc. — Nun hat Vinckboons nicht nur ständig seine Gemälde repliziert, seine Kompositionen in Aquarell verbreitet und sie den Graphikern zur Reproduktion überlassen, sondern hat auch selbst sich graphisch betätigt. Nach Van Mander verstand er sich ebensowohl auf das „hetsen in coper" (= Radieren) als auf das „handelen van het Graef-ijser" (= Kupferstechen). Als Radierer scheint Vinckboons sogar, wenigstens als Vorbild und Lehrer, eine größere Bedeutung erlangt zu haben.[2]) Die Reproduzenten nämlich, die nach seinen Vorlagen radierten,

[1]) Es gibt z. B. ein Lotterieplakat des Jahres 1615 für Egmondt-op-Zee, das in Ätzung ausgeführt ist (Muller, Historieplaten 1306; Amsterdam).

[2]) B. A. Bolsuerd z. B., der 1613/14 Landschaften nach Bloemaert radiert hat, debutierte mit einer Radierung eines „Vogelhändlers", die ganz im Geschmack des Vinckboons ist. Cf. p. 25.

hielten sich ganz an die Art, in der der Meister selber ätzte, und das taten diese ausführenden Radierer auch dann, wenn sie einmal nach eigenem Entwurf arbeiteten. Die Differenz zwischen der radierenden Menge und Vinckboons als Radierer ist gar nicht sehr groß.

Übernommen hat Vinckboons seinen Stil der Radierung offenbar von Hans Bol. Beide arbeiten mit kurzen immer absetzenden Häckchen, die gleichmäßig sich über die Komposition ausstreuen. Da Vinckboons (geboren anno 1578) übrigens in Amsterdam lebte, als Hans Bol daselbst — anno 1593 — starb, so wird Vinckboons die Radierungen des älteren Künstlers sicher genau gekannt haben.[1]) Die Biographie Van Manders, die anno 1604 erschien, erzählt bereits, daß Vinckboons radiert habe; es scheinen uns aber seine frühen Arbeiten in dieser Technik nicht bekannt zu sein; denn das früheste Datum einer Vinckboonsradierung ist gerade 1604 („Bettlerin mit zwei Kindern"; monogrammiert; 1604 datiert). Eine sichere Signatur, die auf Vinckboons als den ausführenden Radierer schließen läßt, findet sich sogar erst aus dem Jahre 1606. Es ist das ein „Dudelsackbläser mit einem Kinde unterm Baum"[2]); die Signatur lautet „D V B. f 1606 (Das Monogramm des Künstlers in der bekannten Weise zusammengezogen). Die Zufügung des f (= fecit) zu dem Monogramm, macht es zur Gewißheit, daß Vinckboons nicht nur Erfinder sondern auch ausführender Radierer des Blattes ist, und daß die Ausführung in das Jahr 1606 fällt. Die Technik des Blattes ist von außerordentlicher Schärfe. Mit dieser Radierung des „Dudelsackbläsers" paßt das bekannte[4]) „Vogelnest" in seinem breiten gleichmäßigen Duktus nicht ganz zusammen, wenn man bedenkt, daß beide Blätter die gleiche Jahreszahl 1606 tragen; interpretiert man jedoch die Signatur des Vogelnestes so, wie man das nach Analogie der damaligen Signaturen auf graphischen Blättern eigentlich tun muß, so bedeutet das Monogramm nur den Inventor, die Jahreszahl nur die Zeit der Invention; d. h., das „Vogelnest" wäre von fremder Hand nach einer, dem Jahre 1606 entstammenden

[1]) Die Technik der Kupfer-Ätzung hatte Vinckboons vermutlich zur selben Zeit kennen gelernt, als die des Glasmalens. In der Glasmalerei betätigte sich Vinckboons, wie Van Mander mitteilt, „met goet gheluck".

[2]) Wien, Albertina, Niederländische Stiche. Sektion III. — Die Maße sind 8,15 : 5,5 cm.

[3]) Von der Reichsdruckerei in Berlin reproduziert (Nagler, Monogrammisten II 1416) — Nagler, Künstlerlexikon, Bd. XX, p. 353 „die Originalzeichnung besitzen die Herren Brockhaus in Leipzig."

Vorlage des Vinckboons von anonymer Hand radiert. Die ausführende Hand ist jedenfalls die gleiche, welche die „Bettlerin" radiert hat und auf der die Jahreszahl 1604 steht. „Bettlerin" und „Vogelnest" sind der Technik nach identisch und weichen von dem zuverlässig signierten „Dudelsackbläser" des Vinckboons deutlich ab.[1])

Als Radierer der beiden fraglichen Blätter kommt ernstlich Claes Jansz. Visscher in Betracht, wenn man z. B. die „Allegorie des Guten Hirten" vergleicht, die laut Signatur, von Visscher nach Vinckboons radiert ist.[2]) Dieser Visscher war der rührigste Radierer der Vinckboonsgruppe. Er war fast 10 Jahre jünger (geboren 1587 zu Amsterdam[3]) als sein Meister, und stellte, bevor er seinen berühmten Kunstverlag eröffnete, seine Kraft ganz in den Dienst der Radierkunst, vor allem für Vinckboons wirkend, dessen Zeichnungen er jahrelang in Radierung reproduziert hat. Die frühste Arbeit Visscher's, ebenfalls nach Vinckboons, ist ein Kupferstich;[4]) schon bald jedoch muß sich Visscher die Technik der Radierung angeeignet haben, denn die genannte Radierung des „Guten Hirten" ist anno 1606 ausgeführt. Durch Constantin Huygens, der ca. 1629 in seiner Autobiographie darüber schrieb,[5]) wissen wir, von wem Visscher diese Kunst gelernt hat; es war Jaques De Gheyn. Da aber De Gheyn schon anno 1603 nicht mehr in diesem Stile arbeitete, sich vielmehr weit über ihn erhoben hatte[6]), so muß sich Visscher frühere Blätter des De Gheyn, wie die Bruegel-landschaft vom Jahre 1598, zum Vorbild genommen haben.

---

[1]) Nagler führt in seinem Künstlerlexikon Bd. XX, p. 353 noch folgende „Eigenhändige Radierungen des Vinckboons" an: Landschaft mit einem Alten der einem jungen Mädchen schmeichelt (Schönes Blatt, qu. 4.) — Ein zärtliches Paar in Umarmung sitzend am Baume, während im Hintergrunde der Tod lauscht. (Carpimus interferrit. Schön radiertes Blatt und von anderer Hand mit dem Stichel vollendet. qu. 8) — Ein Bauer, welcher dem Mädchen die Schuhe bindet (Seltenes Blatt, qu. 4.).

[2]) DVBoons Inventor N de Visscher fecit 1606. — Die originale Vorzeichnung von Vinckboons befindet sich im Museum Teyler zu Haarlem (16,4 : 22,5 cm.)

[3]) C. J. Visscher wurde am 9. X. 1608 in Amsterdam 21-jährig getraut. (De Navorscher VIII, p. 320).

[4]) Dieser Stich stellt ein Schaf vor, das beim Barbier geschoren wird. — Einfassungslinie 15,2 : 12,4 cm; dazu unten 1,6 cm Plattenrand. — Im Rand 2 niederländische Verszeilen und die Signatur: DVBoins / inventor / Nicola de Visscher / Sculptor Ao. 1603. (Cf. Wessely: „Berliner Kupferstichkabinett p. 189 Nr. 1315. — auch in Amsterdam).

[5]) Siehe den Auszug dieses Dokumentes im Anhang, p. 112 ff.

[6]) Cf. p. 30.

Nach 1606 ist Visscher nicht viel über diesen Stil seiner Jugend hinausgekommen. Eine Folge von radierten Landschaften nach Cornelis Claesz. van Wieringen, die 1613 erschien,[1]) zeigt, daß Visscher in seinen späteren Jahren im Geschmack wieder schwankend wurde; denn diese Blätter erinnern stark an Frisius. Ein Plakat,[2]) das Visscher 1618, nach einem Entwurfe des Vinckboons, ausführte, lehnt sich technisch gleichfalls ganz an die Radierungen des Haager Zeitgenossen an.

Ein anderer Künstler, der in dem selben strichelnden Stile radierte wie Vinckboons, war der Maler Jaques Savery. Er war, nach Van Mander, zu Cortrijck geboren, ging zu Hans Bol in die Lehre und ließ sich anno 1591, fast gleichzeitig mit Bol, in Amsterdam als Bürger nieder.[3]) Außerdem erfahren wir, daß Jaques Savery der Lehrer von zwei bekannten Malern war, von dem Haarlemer Frans P. de Grebber und dem Utrechter Roelant Savéry, der ein jüngerer Bruder des Jaques war. Nach Urkunden war Jaques Savéry auch anno 1599 Lehrer des Malers und Radierers Willem van Nieulandt.[4]) Savery starb 1602, noch jung an Jahren (geboren etwa 1570), zu Amsterdam an der Pest. — In welchem Verhältnis Jaques Savery als Radierer zu Vinckboons steht, können wir nicht feststellen, da die frühen Radierungen von Vinckboons uns nicht bekannt sind. Jedenfalls gehören, den Lebensdaten des Künstlers nach, die Radierungen des Jaques Savery zu den frühesten Beispielen des von Vinckboons vertretenen Stiles. — Zwei radierte Arbeiten[5]) des Savery sind durch Signatur beglaubigt, erstens, eine nummerierte Folge von kleinen Land-

---

[1]) Amoeniores aliquot regiunculae / a Cornelio Nicolai a Wieringen / delineatae / et aeri aquâ forti inscriptae / per Nicolaum Joannis Piscatorem / Amstelodammensem. — Im Rande: Impressae Amstelodami in aedibus Davidis de Meine, 1613. — — 13 nummerierte Blätter, inklusive Titel; jedes Blatt 13,25 (— 13,7) : 18,8 (— 18,9) cm. Jedes Blatt signiert: CCW. in . . . CIV. fe (Die Monogramme verschlungen).

[2]) Viering v. d. eerste jaarfest van den eersten Schouwburg te Amst. door Coster opgericht. — anno 1618 — Links unten bezeichnet: DVB in (Monogramm verschlungen) Rechts unten: CIV fe. (Monogramm verschlungen) — 23,4 : 37,6 cm Einfassungslinie. (Muller: Historieplaten 1324).

[3]) Obreen's Archief II 274 „Poorterboek B. Amsterdam. fol. 98 verso, 15. October 1591 — Jaques Savery von Cortrijck schilder" — Hans Bol erwarb in Amsterdam das Bürgerrecht am 4. XI., 1591 (gestorben daselbst am 20. XI., 1593).

[4]) Cf. Van den Branden „Geschiedenis" 636 ff.

[5]) Ein Katalog der Radierungen des Jaques Savery mit genauen Angaben findet sich am Ende der Arbeit p. 143.

schaften, deren erstes Blatt im Rande signiert ist (I. SAVERY FECIT), zweitens, zwei größere Jagddarstellungen, Gegenstücke, von denen die eine, eine Hirschjagd im Wald, Signatur trägt (I Sauery fecit — „I“ und „S“ sind als Monogramm verschlungen). In diesen Radierungen des Savery zeigt sich nirgends ein durchlaufender Linienzug; das Ganze setzt sich aus zerstreuten grob geätzten Strichelchen zusammen. Die Wirkung ist bröckelig mürb, sie erinnert lebhaft an das Aussehen der Radierkunst des Hans Bol. Savery ist, wie alle Radierer dieser Gruppe, nicht darauf ausgegangen, aus der Eigenart des Radierprozesses besondere nur diesem Ausdrucksmittel mögliche Wirkungen zu gewinnen, vielmehr betrachtete er die Ätzung einfach als ein Vervielfältigungsverfahren für Handzeichnungen. Seine Ätzungen unterscheiden sich in der Tat auch von seinen Zeichnungen nur dadurch, daß die Ätzung rauhe breite Strichelchen aufweist, wo die Zeichnung feine leichte hat; der Duktus ist hier wie dort der gleiche. Eine Federzeichnung des Jaques Savery in Amsterdam[1]) eignet sich besonders gut zum Vergleich, da sie gegenständlich ganz den Radierungen entspricht. Als Gegenbeispiel vergleiche man eine Zeichnung des Esaias vanden Velde mit einer entsprechenden Radierung; bei Vanden Velde sind Radierung und Zeichnung im Duktus ganz verschieden.[2])

Jünger als Jaques Savery, aber älter noch als C. J. Visscher, ist Hessel Gerrits, der in seiner späteren Zeit zu Amsterdam ein betriebsamer Verleger und Stecher von Landkarten, Reisebeschreibungen und dergleichen war. In seinen jungen Jahren (H. G. ist 1581 geboren) übte er die Kunst des Radierens, vornehmlich nach Vorlagen des Vinckboons. Sein Hauptstück derart ist eine Folge der Vier Jahreszeiten.[3]) Die Technik ist kurzstrichelnd, aber doch recht abwechlungsreich und scheint offenbar der Vorlage durchaus zu entsprechen. Eine lustige Bauern-

[1]) Blick auf ein Schloß. — Feder, graubraune Tinte — 18,8 : 29,3 cm. — Links unten bezeichnet: „J. Saverij. f:“

[2]) z. B. Vorzeichnung des vanden Velde'schen Blattes Nr. 3 aus der Folge der 10 kleineren Haarlemer Landschaften „Platz vor einer Kirche, zur Seite Häuser und Bäume“. Die Zeichnung befindet sich in Amsterdam. cf. Katalog p. 155 Nr. 10.

[3]) Folge von 4 nummerierten Blättern. Jedes Blatt, ohne den Rand 17,5 : 24,15 cm. — Im Rand jeweils zweimal 2 lateinische Verszeilen. — Nr. 1: Ver (Nijenroy) — Nr. 2.: Aestas (Loenersloot) — Nr. 3.: Autumnus (Maersen) — Nr. 4.: Hyems (Zuylen). — — Signiert: DVBoons invent — Hessel G. fecit et exudit. (Amsterdam; Dresden, Samml. Friedr. Aug. II, Nr. 11 755 bis 11 758).

gesellschaft, ebenfalls von Hessel nach Vinckboons radiert, soll das Datum 1608 tragen.[1])

So primitiv das Ausdrucksmittel dieser Radierer um Vinckboons ist, so läßt sich doch auch in diesem Kreise eine Entwicklung wahrnehmen. Mit den Jahren werden die Blätter exakter und säuberlicher; die Wirkung aber wird nüchtern und fade, die früher noch, durch die derbe Schlichtheit der Ausführung frisch und reizvoll gewesen war.

Die spätere Entwicklung des C. J. Visscher ist schon angeführt worden. Es erübrigt noch, die Namen der hauptsächlichen Vertreter zu nennen, die diesen strichelnden Stil, ähnlich wie Visscher, in den Jahren zwischen 1615 und 1630 pflegten.

Der eine ist der Graphiker Simon Poelenburgh[2]), ein Schwager des berühmten Stechers Jacob Matham, in Haarlem 1591/92 geboren, aber in Amsterdam ansässig. Poelenburgh zeigt sich in seinen radierten Arbeiten den Vorlagen nicht gewachsen, die er auszuführen hat. Er radierte z. B. nach Esaias Vanden Velde,[3]) machte aber aus dem gewiß sehr munteren Originale nur eine korrekte Reproduktion, deren einziger Vorzug eine steife Exaktheit sein mag.

Als Beispiel eines Radierers, der sich eng an die spätere, nach Frisius orientierte, Manier des C. J. Visscher anschloß, kann Leupenius gelten, der 1619 eine nummerierte Folge[4]) von sechs Amsterdamer Ansichten radierte.

Ein anderer später Radierer dieser Gruppe ist der Amsterdamer Dirck Eversen Lons.[5]) Anno 1622 radierte er eine von

---

[1]) Bauernlustbarkeit (Wurzbach Nr. 3) 10,2 : 17,1 cm Darstellung, dazu unten ca. 1,7 cm Rand mit lateinischen Versen. In der Darstellung unten links bez.: DVBoons inv. Heßel G. fecit. Nach Nagler, Lex. VI, 161 „1608 dat.". (Ohne dieses Datum ein Exemplar in München).

[2]) Cf. Obreen's Archief VII 251 und Oud Holland 1885, 308.

[3]) Eine junge Frau zwischen zwei Männern bei Wein und Konfitüren. Links Aussicht auf den Garten. Rechts weiter in der Tiefe, drei Leute. Links vorne liegt ein Hund. — Ohne den Rand 14,7 : 22,5 cm. Im Schriftrand ein französischer Vierzeiler und folgende Adresse: H le Roy excu. — In der Darstellung, unten, links bezeichnet: „Esaie van de velde Inuentor 1614", rechts: „Simon Poelenborch fecit." (Nagler, Künstlerlexikon XX p. 38). (Dresden, Samml. Friedr. Aug. II. 71 750).

[4]) Jedes Blatt 13,0 (— 13,5) : 20,5 cm. — Bezeichnet „J. Leupenius 1619 . . . C. Allard Exc." — Nr. 1.: Den Omwall —, Nr. 2.: 'A Moolentyl —, Nr. 3.: 'A Huys te Weeresteyn —, Nr. 4.: 'A Huys te Niewrooden (Dresden, Samml. Friedr. Aug. II. 70 553 ff.). Über Leupenius cf. De Vries „Aanteekeningen" p. 47.

[5]) D. E. Lons wohnte 1614 auf der Westseite der Westerwagenstraat zu Amsterdam. (Oud Holland XV 53). — 1615 wurde Lons Bürger in Amsterdam und heiratete 1621 daselbst (Obreen VII 273; Oud Holland 1885, 160; 1886, 304).

ihm selbst gefertigte Folge[1]) von 8 Landschaften, jede mit einer großen Vordergrundfigur staffiert.

Von einem Cor. Liefrinck, der 1626 in Leiden urkundlich nachweisbar ist, gibt es einen Schlachtenprospekt auf drei Blättern,[2]) der 1622 datiert ist und in seiner sauberen Zierlichkeit ein vorteilhaftes Beispiel dieser Radierungsgruppe bietet.

Auch im Haag, dem Wohnsitze des Frisius, wurde dieser kurzstrichelnde Radierstil gepflegt; bekannt ist vor allem Herman Breckervelt,[3]) dessen früheste Radierungen[4]) aber erst vom Jahre 1625 sind.

Einer der letzten Vertreter dieser Richtung ist der Maler und Zeichner Pieter Saenredam.[5]) Seine Radierungen gehören den Jahren 1628[6]) und 1630[7]) an. Bedenkt man, was andere Künstler in denselben Jahren radiert haben, so erscheint einem

---

[1]) Jedes Blatt dieser Folge 8,4 : 16,0 cm, ohne den Rand. Auf Blatt Nr. 1 folgender Text „Dirck. E. / Lons / fecit et exc. // Gedruckt tot Amsterdam by Dirck eeuersen Lons. 1622. — (Dresden, Samml. Friedr. Aug. II 71 736 ff.) cf. Kramm, Aanhangsel p. 1009. — Arbeiten dieses Radierers aus späterer Zeit sind bei Andresen (Handbuch II 80) und Nagler (Monogrammisten II 1001, IV 1028) aufgeführt.

[2]) „De Schutterij v. Leijden naerde Stad Grave in Sept. 1622." Jedes der drei Blätter 20,2 (— 20,4) : 33,6 (— 35,7) cm. Auf dem 1. Blatt links unten die Signatur „C Liefrinck fecit. 1622. (Amsterdam), cf. Muller, Historieplaten 1472.

[3]) Herman Breckervelt ist anno 1623 als „glasschrijver" in der Haager Gilde (Obreen's Archief III 261). Er arbeitete 1626 in Arnhem.

[4]) a) Blick vom Waldrand auf Ruinen. — 8,35 : 11,95 cm. — In der Darstellung rechts oben signiert „H. breckervelt / 1625." (Dresden, Samml. Friedr. Aug. II 77 356).

b) Die Vier Jahreszeiten nach Adriaen van der Venne.

[5]) In Haarlem 1597 geboren, 1612 Schüler des Frans P. de Grebber, welcher ein Schüler des Jaques Savery gewesen war.

[6]) In Amzing's Beschreibung von Haarlem aus dem Jahre 1628. — Auf p. 372 des Buches berichtet der Autor selbst, daß Zaenredam ihm „in diesem Werk getreu die Hand geboten" habe. — Einige der Illustrationen sind anonym, zwei sind von I. Bouchorst entworfen, das meiste übrige ist nach Zeichnungen Saenredam's (11 Blatt), darunter auch 2 Blätter, die von dem Künstler selbst in Radierung ausgeführt sind.

a) Schloß Assumburg. Ohne den Rand 10,0 : 15,5 cm. — Im Rande zweimal 4 holländische Verszeilen. — Bezeichnet im Himmel, links oben „P. zaenredam. fecit." (In Ampzing's Buche nach p. 80). Als Einzelblatt Dresden, Samml. Friedr. Aug. II 71 819.

b) Schloß Berkenro. Pendant zu a). (In Ampzing's Buche nach p. 88), als Einzelblatt Dresden, Samml. Friedr. Aug. II 71 818.

[7]) Denkmal des Laurens Jansz. Coster „. . . P. Saenredam fecit . . . Ao. MDCXXX." — 24,6 : 15,7 cm. Im Schriftrande lateinische und niederländische Verse. — Es gibt mehrere Zustände dieser Radierung.

Saenredam in diesen Blättern als ein liebenswürdiger aber sehr harmloser Bewahrer alter Tradition.[1]) Ampzing hat in seinem Werk über Haarlem 1628 die Eigenart des Saenredam sehr gut charakterisiert, in dem Vierzeiler,[2]) in dem er auf des Künstlers Anteil an dem Werke zu sprechen kommt:

Behoord myn rym ook niet van Zaenredam te singen,
So suyver ende net in alle syne dingen;
Hoe aerdig in syn pen, en waerdig haere kroon!
Hy heeft my in dit werk getrou de hand geboôn.

---

[1]) Die Sammlung Friedr. Aug. II zu Dresden besitzt als Nr. 71 588 eine anonyme Radierung, die Ähnlichkeit mit den beiden Landschaften Saenredam's vom Jahre 1628 hat, obschon sie viel freier gezeichnet und kräftiger differenziert ist, als die signierten Blätter des Saenredam. Dargestellt ist auf dem reizvollen Blatte eine Waldlandschaft mit großen Baumstrüncken. Die Maße sind 11,7 : 15,2 cm.

[2]) Samuel Ampzing: Beschrijvinghe der stad Haerlem (1628) p. 372.

Johan Lys

Für die Biographie des Künstlers cf. Anhang pag. 114 ff. — Katalog der Radierungen des Johan Lys p. 145 ff.

Unter den Künstlern, die an der Ausbildung der holländischen Radierungskunst Anteil haben, befinden sich einige, die nicht im engsten Sinne Holländer sind. Daß unter ihnen welche sind, die von Geburt spanische Niederländer waren (z. B. Jaques de Gheyn), das ist bei der damals noch nicht sehr ausgesprochenen Sonderung vlämischer und holländischer Nationalität nicht weiter erstaunlich. Daß aber andere Länder, vor allem Niederdeutschland, bedeutende Kräfte der holländischen Kunst überließen, ist darum bemerkenswert, weil es zeigt, daß kunstarme Länder, wie das damalige Deutschland, erst in Berührung mit wirklich produktiven Kunstzentren zur Entfaltung ihrer Kräfte gelangen. Die Provinzen Friesland und Groenigen, die politisch seit den 1590 er Jahren ganz zu den Vereinigten Niederlanden gehörten, ohne daß ihre Kunst und ihr Menschenschlag sich von denen der angrenzenden reichsdeutschen Gebiete unterschieden, gaben, da sie vom Zentrum auch nicht sehr weit ablagen, besonders viel Talente her. Boetius Adams Bolsuerd, vermutlich aus der Nähe von Groenigen gebürtig, fügte sich, seitdem er im südlichen Holland ansässig war, so in die dortige Kunst ein, daß er in dieser Arbeit[1]) ohne Bedenken zusammen mit den Haarlemer und Amsterdamer Künstlern behandelt werden konnte. Ebenso zeigt der im Haag lebende, aus Harlingen stammende, Simon Frisius (auch Symon de Vries genannt)[2]), nur kaum provinzielle Züge. Andere dagegen, die in ihrer frisischen Heimat blieben, wie Petrus Feddes von Harlingen, sind nie über den provinziellen Charakter[3]) ihrer Umgebung hinausgekommen.[4]) Dieser Feddes

[1]) Cf. pag. 25 ff.

[2]) Cf. pag. 32 ff.

[3]) In früherer Zeit typisch provinziell ein Gerard P. van Gronigen über den Leon Preibisz in seiner Heemskerck-monographie gehandelt hat.

[4]) Auch der 1586 geborene Joost Cornelisz Droochsloot gehört mit seiner 1610 datierten Radierung, einer Bauerngesellschaft, dieser provinziellen Gruppe holländischer Radierer an. Droochsloot wurde erst viel später (1616) zu Utrecht in die Gilde aufgenommen.

braucht also in dieser Behandlung der speziell holländischen Radierung nur gestreift zu werden. Van der Kellen[1]) hat die Radierungen des Feddes (datierte Blätter von 1611 bis 1622) ausführlich beschrieben, sich aber über den Stil des Künstlers nicht geäußert.[2]) Mir scheinen die plump gezeichneten, auf die Specifica der Radiertechnik keinerlei Rücksicht nehmenden, Blätter des Feddes ganz der damals in Deutschland üblichen Normalproduktion zuzugehören. Denn auch in Oberdeutschland ist die Radierung der Zeit meist nur ein grobes Mittel zur einfachen Vervielfältigung von Handzeichnungen. Ich verweise als Beispiel auf die Radierungen des in München tätigen Georg Pecham (bezeichnete und datierte Blätter von 1593 bis 1604), die denen des Feddes von Harlingen merkwürdig ähnlich sehen. Die wenigen deutschen Graphiker des beginnenden 17. Jahrhunderts, die zu einer mehr ausgeprägten Radiertechnik gelangt sind, haben die Eigenart erst in der engen Fühlung mit lebendigen Kunstzentren entwickelt. Matthäus Merian z. B., der anfangs bescheidener Kopist nach dem Lothringer Bellange war — was außer entsprechend signierten Arbeiten auch die Ausführungen Sandrart's[3]) bezeugen —, hat erst in den Niederlanden einige Physiognomie erlangt, wenn er auch den besseren holländischen Radierern der Zeit immer unterlegen blieb.

Zu den deutschen Künstlern dieser Generation, die eine mehr als nationale Bedeutung haben, ist Johan Lys aus Oldenburg zu zählen, der mit seinem Bentnamen (Beinamen in den Künstlervereinigungen) Pan hieß. Über seine Entwicklung sind wir durch den Landsmann des Künstlers, Joachim Sandrart, ziemlich genau berichtet, der um 1628 mit Johan Lys in Venedig zusammen gearbeitet hat. Die Periode der Reife, die Lys in Venedig im Anschluß an italienische Künstler, vor allem an Domenico Feti,[4])

[1]) Van der Kellen, Le peintre graveur hollandais.

[2]) Dagegen ist Petrus Feddes recht gut von Renouvier analysiert worden. l. c. cap. 29, pag. 33.

[3]) Cf. Sandrart (1675) II. Th., 3. Buch. Kapitel XXVII, p. 370, „Bellange, von deme auch nachmalen Matthaeus Merian . . . . . neben anderen, ihre Kunst hergenommen.“ — Cf. die Drei Hl. Könige „Bellange inuent(or) / Jac: ab Heijdê excu Argentinae / M. Merian, scul. Basileae“. — Auch nach Tempesta kopierte Merian anfangs viel.

[4]) Die Biographie des Johan Lys von Sandrart ist im Anhang, p. 115 ff., abgedruckt. Darin bekennt sich Lys selbst zu Domenico Feti (cf. auch Mariette, Abecedario III, p. 230). — Charakteristisch für die engen Beziehungen zwischen der Kunst des Feti und der des Lys ist der Umstand, daß ein Gemälde der „Flucht nach Ägypten“ im Wiener Hofmuseum heute für ein Werk des Feti gilt, das in

erreichte, kommt hier nicht in Betracht; die Radierungen des Künstlers aber gehören hierher, da sie von den reifen Werken abweichen und, ihrer unsicheren Zeichnung nach, aus der Frühzeit stammen, die Lys, nach sicheren Zeugnissen, in Amsterdam verbrachte. Sandrart, der als persönlicher Bekannter des Künstlers ein zuverlässiger Berichterstatter sein muß, gibt über diese frühe Periode des Lys noch folgendes an, daß er „daselbst *[d.h. in Amsterdam]* des Heinrich Golzii Manier zu ergreifen sich sehr bemüht habe, bevor er von dannen zog nach Paris,[1]) Venedig und Rom und eine ganz andere Art annahm." Tatsächlich zeigen die beiden eigenhändigen Radierungen[2]) des Johan Lys nicht nur die Merkmale der Zeit um 1615, sondern auch eine spezielle Ähnlichkeit mit Amsterdamer Erzeugnissen. Vor allem das Blatt der „Lustigen Gesellschaft mit dem Narren als Kuppler" erinnert stark an den Amsterdamer Werner vanden Valckert.[3]) Die Technik des Johan Lys ist allerdings weniger fein als die des Valckert; dafür weist sie aber als angenehme Beigabe das ungestüme Temperament auf, das für die spätere glänzende Entwicklung[4]) des Malers Lys ein Hauptfaktor war.

---

dem Inventar der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm anno 1659 noch als „Johann Lies" geführt wurde. Ein äußerliches Versehen wird bei der nachweisbar zuverlässigen Art dieses Inventares wohl kaum anzunehmen sein.

[1]) Ein Werk vermutlich aus der Zeit des Pariser Aufenthaltes, in jedem Falle aber sicher ein frühes Bild des Lys, ist uns durch einen französischen Stich in Reproduktion erhalten. Rechts sitzt eine junge Dame; hinter ihr stehend der Kavalier. Vor ihr nach rechts sitzt eine Malerin, die dabei ist, die junge Dame zu porträtieren. Links vorn sitzt ein Kavalier und macht Musik. Darstellung 20,8 : 27,2 cm. Im 2 cm hohen Schriftrand ein französisches Gedicht und folgende Signaturen: „Jean Lis pinxit / G. Rousselet fecit / F. L. D. Ciartres excudit Cum Priuilegio Regis / rue St. Jaque." In einer späteren Auflage der Name des Verlegers getilgt und dafür P. Mariette le fils. Dresden K. K. K. (Gilles Rousselet lebte 1614 bis 1686). — Mariette (1696—1774) brachte auch sonst Lys-Graphik in seinen Verlag.

[2]) Katalog der Radierungen des Johan Lys im Anhang p. 145 ff.

[3]) Die Stilähnlichkeit zwischen Valckert und Lys ist so groß, daß ein Blatt nach Johan Lys — von dem Amsterdamer (!) C. Danckerts radiert. Cf. Katalog p. 146 Nr. 2 — im Berliner Kupferstichkabinett als „Valckert" eingeordnet ist. Cf. Nagler, Monogrammisten V. 396.

[4]) Wie völlig Venezianer Lys in seiner reifen Zeit wurde, zeigt ein Vergleich mit dem späteren Venezianer Piazetta, dessen stark plastische, farbkräftige und voll belichteten Genrebilder eine direkte Fortsetzung zu Johan Lys bilden. Hierauf wies neuerdings Molmenti hin (Tiepolo-monographie). Überhaupt muß das 18. Jahrhundert an Lys großen Gefallen gefunden haben. Z. B. nehmen unter den Werken alter Kunst, die Pietro Monaco in seiner Raccolta wiedergab, die Gemälde des Johan Lys einen sehr großen Raum ein.

Leider sind unter den Gemälden des Johan Lys Frühwerke bisher nicht nachzuweisen gewesen, so daß wir für die Schätzung der holländischen Periode des Künstlers einzig auf dieses Beiwerk seiner Tätigkeit, die Radierungen, angewiesen sind. Wahrscheinlich gehört aber eine Federzeichnung in Goethe's Kunstsammlungen zu Weimar[1]) seiner Hand an und ist zudem eine frühe Arbeit. Der Figurenstil dieser Zeichnung hat jedenfalls die größte Ähnlichkeit mit dem der Radierungen.

Vervollständigt wird das Bild der frühen Entwicklung des Lys durch mehrere zeitgenössige Reproduktionen nach Werken des Künstlers. Darunter befinden sich — bezeichnenderweise! — Radierungen. Eines dieser Blätter, ein „Garten mit Liebesparen",[2]) ist von dem jüngeren Zeitgenossen des Callot, Nicolas de Son (der um 1625 in Rheims arbeitete) radiert; es gilt zu Unrecht häufig als eigenhändige Arbeit des Johan Lys.

[1]) Schuchhardt, Goethes Kunstsammlungen II 257, Nr. 254 „wahrscheinlich von einem Venetianer". — Ruhland, der ehemalige Direktor in Weimar, hat auf das Blatt die handschriftliche Attribution verzeichnet „K. v. Mander?" — Das Richtige scheint also in der Mitte zu liegen.

[2]) Cf. Katalog „Johan Lys fälschlich zugeschriebene Radierungen" Nr. 1 (pag. 146). Über Nic. de Son cf. Renouvier tome III fasc. XXXV. cap. 5, p. 88—89.

Willem Buytewech

Die Lebensdaten des W. Buytewech finden sich kurz zusammengestellt in Thieme's Allgemeinem Künstler-Lexikon Bd. V; daselbst auch ein kleiner Nachtrag zu Van der Kellen's Katalog der Radierungen des B. im Peintre Graveur hollandais.

Die bisher behandelten Radierer hatten alle mehr oder weniger dem Stil angehört, den Geerit Pietersz anno 1593 am frühesten und am markantesten vertrat und der sich als der „wulstige Stil" charakterisieren ließ. In den beiden Jahrzehnten nach Geerit Pietersz war das übertrieben „Wulstige" allmählich geschwunden; die Technik hatte sich verfeinert, indem sie eine Reihe neuer Ausdrucksmittel hinzugewann. Dieser Prozeß hatte sich ruhig bis ungefähr zum Jahre 1614 hingezogen, da trat eine Wendung ein, eine plötzliche Wandlung des Stiles, die aus dem Widerspruch geboren zu sein scheint. Diese Krisis war nun keine interne Angelegenheit der Graphik, vielmehr beruhte sie auf einer durchgreifenden Opposition des Geistes, die letzten Endes mit allgemeinen kulturellen Erschütterungen verknüpft war; in der Einleitung wurde die Erscheinung zu definieren versucht. An dieser Stelle sollen kurz nur die Symptome der Wandlung rekapituliert werden, soweit sie künstlerisch-formaler Art sind, damit für die Beurteilung der nachfolgend zu besprechenden einzelnen Radierer eine zuverlässige Grundlage gegeben sei.

Der alte Stil war heroisch und pathetisch; dementsprechend war seine Formgebung gigantisch, seine Farbbehandlung bunt, seine Linienführung gewunden und schweifend. Der neue Stil dagegen schätzte über alles das Anspruchslose, reduzierte infolgedessen die laute Farbigkeit auf eine diskrete Harmonie und suchte in der Linienführung das Straffe und Knappe.

Da nun diese Wandlung als Widerspruch auftrat, so zeigte sich gerade um die Wende des alten Stiles zum neuen der Unterschied besonders ausgesprochen. Den massiven Gestalten setzte man möglichst zierliche entgegen, dem schweifenden Ductus einen ganz eckigen, abrupten.

Später hob sich naturgemäß der Gegensatz langsam auf, und die Mehrzahl der Künstler beruhigte sich bei einem Ausgleich der alten und neuen Art. Nur Einzelne, unter ihnen der bedeutendste Vertreter des neuen Stiles, Frans Hals, behielten die Richtung unbeirrt bei und steigerten das, was anfangs vielleicht Manier gewesen war, zu reiner und freier Größe.

Buytewech scheint an dieser Krisis der Kunstentwicklung leidenschaftlich Anteil genommen zu haben; denn seine Radierungen von anno 1614 sind — für die Graphik wenigstens — das früheste und zugleich extremste Dokument der neuen Art.

Leider sind gerade für Buytewech die Daten sehr unbestimmt, so daß, ohne umständliche Analyse, eine zeitliche Ordnung seiner Radierungen problematisch bleiben muß. Da aber diese Radierungen in eine entscheidende Epoche fallen, so wird der Versuch, ihre Entstehungszeit genauer zu bestimmen, nicht ohne Wert sein.

Die früheste graphische Arbeit Buytewech's ist ein Stich, der das Datum 1606 trägt. (v. d. Kellen Nr. 11). Hiernach zu urteilen hat Buytewech die Technik des Kupferstechens bei einem Künstler wie W. Swanenburch[1]) etwa gelernt. Die Ausführung des Blattes ist derb, ebenso der Geschmack, der noch ganz dem „wulstigen" der Maniristen entspricht. Aus späterer Zeit gibt es von Buytewech keinen Kupferstich mehr; dieses eine Blatt mag Buytewech am Abschluß seiner Lehrzeit gearbeitet haben, als Probestück sozusagen, mit dem er beweisen konnte, daß er außer der Kunst des Zeichnens und Malens auch die des Kupferstechens beherrschte. Buytewech war jedenfalls noch keine 20 Jahre alt, als das Blatt entstand; zu den Arbeiten des reifen Künstlers besteht auch weiter keine Beziehung.

Die nächsten graphischen Arbeiten Buytewech's sind radiert und gehören den Jahren um 1614 an, folgen also nach einem zeitlichen Abstand von mehr als 7 Jahren. Über die Zwischenzeit wissen wir nichts, als das eine, daß der aus Rotterdam stammende Künstler währenddem nach Haarlem übergesiedelt war; denn am 10. November 1613 verheiratete sich der Künstler in Haarlem. Erst in dieser seiner neuen Heimat wird Buytewech zur Radiernadel gegriffen haben; vorher hatte die Anregung vermutlich dazu gefehlt,[2]) die hier so reichlich vorhanden war. In diese

[1]) Swanenburch arbeitete in Leiden und starb 1612.

[2]) Ganz fremd kann jedoch den Rotterdamern die Radierkunst nicht gewesen sein, denn 1612 erschien daselbst eine theologische Streitschrift mit einem radierten Titelblatt, dessen künstlerische Qualität es bedauern läßt, daß man einen Künstlernamen dafür nicht namhaft zu machen vermag. In den oberen Zweidritteln enthält das Blatt eine Kartusche mit Text; im unteren Drittel ist der „Tod der Transsubstantiation" dargestellt. Der Text lautet:

Doots-vonnis / Tegens de paepsche Transsubstantia / tie wt de heylighe Schrift ende Outvaders / vergadert ende tesamen ghestelt / DOOR / Samuelem Lansbergium Bedinaer / des H. Evangelij inde Gemeente Christi binnē Rotterdam / / TEGHENS / Joannem de Gouda Jesuwyts-priester / tot Antwerpen / /

frühe Haarlemer Zeit nun fallen die folgenden Blätter des Künstlers: Eine große Darstellung des Walfisches, der am 28. Dezember 1614 bei Noortwijk ans Land geschwemmt wurde (nicht bei v. d. Kellen; cf. Thieme's Künstler-Lexikon), eine Serie von sieben männlichen Kostümfiguren (die Serie kommt in zwei Fassungen vor: v. d. K. 21—27; v. d. K. 14—20), endlich noch ein hl. Franciscus (v. d. K. 5), ein hl. Simon (v. d. K. 4) und ein zweiter heiliger Franciscus (v. d. K. 6).

Gemeinsam ist diesen Radierungen eine kurz- und gradlinige Strichführung, die in Rhomben geschichtet ist. Die Gestalten setzen sich aus einer größeren Lichtpartie und einer kleineren Schattenpartie zusammen, was dadurch markiert ist, daß im tiefen Schatten die Rhombenschraffur noch einmal senkrecht durchquert ist, während im Licht die Striche ganz aussetzen oder nur in einer Schicht auftreten. Im ganzen herrscht das Licht vor, die Formen erscheinen wie von flimmernder Sonne aufgelöst. Einzelheiten und Modellierung treten zugunsten des bröckeligen, gitterartigen Effektes ganz zurück.

Gesichert ist diese, unter sich homogene, Gruppe für Buytewech dadurch, daß die Kostümserie den vollen Namen des Künstlers trägt, und daß von den drei Einzelblättern der Heiligen (sie gehören einer Folge an, die auch Arbeiten anderer Künstler enthält), das eine Blatt (der hl. Franciscus v. d. K. 5) mit dem Monogramm Buytewech's versehen ist. Das Datum „um 1614" ergibt sich daraus, daß die Radierung des Walfisches ein Ereignis vom Dezember 1614 behandelt, was durch den Vergleich mit einer Radierung des Esaias vanden Velde erhellt, die genau dasselbe Ereignis behandelt und die ein genaues Datum trägt. Bestätigt wird diese Datierung durch die drei Einzelblätter der Heiligen, die einer Folge von 8 Blättern angehören, deren erstes datiert ist und zwar 1615.[1])

Dabei ist Eines bemerkenswert; die drei Heiligenfiguren sind in der Technik nicht ganz einheitlich. Der eine Hl. Franciscus nämlich (v. d. K. 5) ist großenteils mit dem Stichel gearbeitet und in seiner Formgebung ein wenig wulstig. Da nun das Datum

Tot Rotterdam by Jan Jansz. / Anno 1612. — Leider ist diese Radierung ohne Künstlersignatur. Sie erinnert aber lebhaft an Arbeiten des Haarlemers Pieter Soutman, z. B. an die „Bischofsweihe" nach Rubens (reprod. bei Rooses, planche 130). Das Blatt von 1612 könnte also eine Jugendarbeit des Soutman aus der Zeit seiner holländischen Lehrjahre sein, spräche nicht dagegen Soutmans orthodoxe Konfession, die sich aus seiner späteren Tätigkeit in Antwerpen (für Rubens) und am Hof in Polen schließen läßt.

[1]) Ein genaues Verzeichnis dieser Folge findet sich im Katalog pag. 147 ff.

1615 für diese Figur nur als „terminus ante quem" betrachtet zu werden braucht, so kann dieses Blatt sehr wohl schon früher als anno 1615 entstanden sein. Daß es teilweise mit dem Stichel ausgeführt ist, ließe sich also dahin erklären, daß Buytewech, der gelernter Stecher war, den Schritt vom Stich zur Radierung nicht mit einem Male gleich vornahm, sondern erst noch Stichel- und Ätzarbeit eine Zeit lang kombinierte, ehe er zur reinen Radierung überging. In analoger Weise dürfte auch von den beiden Fassungen der Kostümfolge die eine für früher entstanden angesehen werden, als die andere. Denn die eine (v. d. K. 21—27) ist in Stich ausgeführt, und ist im ganzen auch sehr viel ungelenker aufgefaßt als die zweite, rein radierte, Fassung. — Läßt man diese Unterscheidung gelten, daß nämlich die Blätter in kombinierter Technik den rein geätzten zeitlich vorangehen, so könnte in die Reihe von Buytewech's Werken noch ein anderes Blatt eingereiht werden, das im Rijksprentenkabinett in Amsterdam unter „Buytewech" liegt, das aber sonst, meines Wissens, nirgends im Zusammenhang mit diesem Künstler aufgeführt wird. Das Blatt stellt die Ermordung Abels durch Kain dar; es trägt im Schriftrand niederländische Verse und die folgende Bezeichnung: „P. Poul. Rubens. in = Davit de Meijne excudit." Dieser Verleger David de Meijne[1]) kommt nur auf sehr wenigen Blättern vor; auf einem ist er als „Caer ende Constvercooper" angegeben (Afbeeldingen van de goede Mannen en Quade Wyven — 1611); und zu den wenigen Sachen, die er verlegt hat, gehört die Kostümserie Buytewech's (v. d. K. 14—20). Das in Frage stehende Blatt nach Rubens ist fast ganz mit dem Stichel gearbeitet, hat starke Lichteffekte und ist in der Strichführung ziemlich viel ängstlicher als die gesicherten Arbeiten Buytewech's. In einzelnen Details wiederum zeigt es solche Ähnlichkeiten mit Buytewech's Art, daß die Zuschreibung ernstlich erwogen werden kann. Das Blatt müßte noch früher sein als die besprochenen Arbeiten des Künstlers in kombinierter Technik; es wäre demnach

---

[1]) Dieser wichtige Verleger stammte aus Maestricht, war Maler und wurde 1596 in Amsterdam als Bürger eingetragen. (Obreen II 275). Anno 1613 verlegte er in Amsterdam eine Folge von Landschaften, die von Nic. Visscher nach Corn. Claesz van Wieringen radiert worden war (Impressae Amstelodami in AEdibus Davidis de Meine 1613). Das letzte, was wir von ihm wissen, ist, daß er 1618 als Witwer in dem benachbarten Haarlem den Akt der Trauung mit einer in Haarlem ansässigen Rotterdamer Wittwe unterzeichnete, wobei er in dem Akt als „in Amsterdam wohnhaft" aufgeführt ist. Auf einem Stich des J. Saenredam nach K. V. Mander (Paulus und Barnabas) zeichnet er „t'Amsterdam gedruckt bij Dauit de meyne / inde werelt cart" (Dresden K. K. K. „Mander").

als die nächste Arbeit Buytewech's nach dem Stich von anno 1606 einzureihen. Das genauere Datum könnte etwa 1613 sein.[1])

Schon mit den bisher aufgeführten Radierungen hat Buytewech etwas in die Entwicklung der Radierung hineingebracht, das ihn zu dem Anspruch berechtigt, unter die wesentlichen Förderer der holländischen Radierkunst gezählt zu werden: Er hat dem „wulstigen Stil" ein Gegenspiel geschaffen, das den verwandelten Geschmack der Generation wirksam vertrat und das seine Folgen auf die weitesten Kreise erstreckte. Denn Künstler, wie Esaias vanden Velde[2]), der jüngere Zeitgenosse und Schüler zugleich des Buytewech, stellten sich ganz in die von Buytewech eingeleitete Richtung und drängten den bislang noch immer fortlebenden „wulstigen Stil" entgiltig zurück.

Buytewech selbst gab die etwas extreme Richtung, die er anfangs eingeschlagen hatte, bald auf. Vielleicht hängt das damit zusammen, daß der Künstler Haarlem wieder verließ und in die Vaterstadt Rotterdam zurückkehrte (B. ist bereits vor anno 1617 wieder in Rotterdam nachweisbar). Buytewech's spätere Arbeiten sind ganz persönliche Leistungen, unendlich verfeinert gegenüber den Frühwerken und lange nicht mehr so tendenziös in ihrem Geschmack. Nur insofern bleiben sie der Richtung treu, als sie immer mehr an Beweglichkeit und Ausdrucksfähigkeit hinzugewinnen und somit strikte auf das Ziel hindeuten, das anno 1630 in Rembrandt erreicht wurde.

Diese Erscheinung aber, daß Buytewech sich nicht in einer strengen Linie weiterentwickelt, scheint symptomatisch für den Stand der holländischen Radierung um 1620 zu sein. Die Zeit war jetzt offenbar gekommen, wo sich Persönlichkeiten in der Radierkunst ausbilden konnten, wo nicht mehr alle Energie davon verschlungen wurde, Neuerungen zu erfinden. Jetzt waren der Radierung soviel Ausdrucksmittel erobert, daß die Künstler nicht mehr bloß der Ausbildung der Technik dienen mußten, sondern daß sie die genügend ausgebildete Technik zu freier Schöpfung in ihren Dienst stellen konnten. Auf dieser Stufe

[1]) Sonst sind von Buytewech's Hand keine Reproduktionen nach fremder Vorlage vorhanden; auch dieser Umstand würde diese Rubens-reproduktion zu einer frühen Arbeit des Künstlers stempeln. Das Blatt gehört jedenfalls, ob es nun von Buytewech ist oder nicht, zu den frühsten und zwar holländischen Reproduktionen nach Rubens. Bekanntlich sind auch andere frühe Blätter nach Rubens, solche von Soutman, ebenfalls in kombinierter Technik; Soutman aber war von Geburt und Ausbildung Haarlemer.

[2]) Cf. das Kapitel über Esaias vanden Velde pag. 60 ff.

erst wurden Radierkünstler, wie der ganz für sich stehende Hercules Segers,[1]) möglich.

Eine genauere Chronologie der späten Radierungen Buytewech's ist in dieser Darstellung entbehrlich; da sie aber bisher noch nicht in exakter Weise aufgestellt worden ist, so soll sie hier kurz versucht werden; sie wird schließlich auch bei der künstlerischen Bedeutung der in Frage stehenden Werke nicht ohne Interesse sein.

An sicheren Daten haben wir für die späten Radierungen Buytewech's noch zwei: Das eine findet sich auf der signierten Radierung eines Walfisches, der laut Aufschrift anno 1617 zwischen Scheveningen und Katwyck ans Land geschwemmt wurde und den Buytewech sicherlich noch, solange das Ereignis aktuell war, dargestellt hat. Das zweite Datum, 1621, trägt eine nummerierte Folge von 9 Landschaften mit Titelblatt, die von C. I. Visscher herausgegeben wurde und die als Arbeit Buytewech's durch Signatur gesichert ist. Aber dieses letzte Datum gibt nur einen terminus ante quem; denn es ist bloß das Datum des Erscheinens nicht aber des Entstehens dieser Folge. Tatsächlich gibt es von dem Titelblatt der Folge, das die Datierung trägt, noch einen früheren Zustand. Dessen Verleger war Broer Jansz im Haag; ein Datum ist in diesem Zustande nicht vorhanden, auch keine Nummer. Daß diese unnummerierte und undatierte Auflage der nummerierten von anno 1621 bei C. I. Visscher vorangeht, ist schon daraus ersichtlich, daß der Name des Autors in der Verlagsanstalt des Broer Jansz falsch eingestochen worden war. Der Berufsstecher nämlich, der die Schrift auszuführen hatte, setzte statt des weniger bekannten Namens Buytewech den bekannten, ähnlich aussehenden Namen des berühmten Utrechter Malers Uytewael.[2]) Als Datum der Landschaftsfolge ergibt sich demnach: „1621 oder früher."

Von diesen späteren Blättern läßt sich deutlich die Linie der Entwicklung bis zu den Blättern von anno 1614 hin verfolgen. Das Leichte und Lockere ist noch besser herausgekommen als ehedem, die Figuren sind kleiner geworden, gehen noch viel mehr im Raum und in der Luft auf. Und eines zeigt vor allem, daß der Künstler inzwischen älter geworden ist, die Zeichnung ist nicht mehr so extravagant und ungebunden, wie sie es anno 1614 noch war.

[1]) cf. das Kapitel über Hercules Segers, pag. 76 ff.

[2]) Nicht bei Van der Kellen — cf. den Artikel „Buytewech" in Thieme's Künstlerlexikon Bd. V.

Der große künstlerische Reiz der Buytewech'schen Radierungen ist durch Adolf Goldschmidt in einem Aufsatz[1]), worin Buytewech vornehmlich als Zeichner behandelt ist, trefflich analysiert worden. Es darf daher für die Charakteristik und Würdigung Buytewech's auf diesen grundlegenden Aufsatz verwiesen werden.

Nur bei einem Blatt noch muß länger verweilt werden, weil es von Goldschmidt nicht ganz seiner Bedeutung entsprechend behandelt worden ist. Es ist dies das Blatt v. d. K. 3, eine Darstellung der Botschaft an Bathseba. Goldschmidt möchte diese Radierung noch vor anno 1615 ansetzen, da sie ihm noch früher entstanden zu sein scheint, als eine andere Darstellung desselben Gegenstandes durch Buytewech, deren Datum von Goldschmidt 1615[2]) gelesen wird. Das Blatt käme dann mit den frühesten, hier schon charakterisierten Radierungen des Künstlers in eine Reihe zu stehen. Das ist aber unmöglich. Die Blätter von 1614 und 1615 waren ungelenk in der Formgebung, schlicht und ganz primitiv in der Ausführung. Diese Bathseba aber ist eine völlig reife Arbeit von der größten Mannigfaltigkeit und künstlerischen Freiheit. Das Fleisch ist durch feinste Punkte delikat nüanciert, das Blattwerk mit einer Leichtigkeit hingesetzt, die selbst den Landschaften der Folge von 1621 noch fehlt. Das Blatt, das sicherlich den Höhepunkt von Buytewech's Künstlerschaft darstellt, muß spät, etwa 1625 erst, entstanden sein. Dem entspricht auch der allgemeine Stil.

Als Buytewech in die Entwicklung der holländischen Kunst eintrat, stellte sich ihm das Problem entgegen, wie die streng plastische Tendenz der akademischen Maler[3]) zu überwinden sei; er griff zum anderen Extrem, indem er die starke Modellierung der Akademiker ganz in gleichmäßig hellem Licht auflöste.[4]) Später jedoch fügte er sich einer Entwicklungsreihe ein, die ein anderes „anti-akademisches“ Mittel ausbildete. Man versuchte es diesmal wieder mit einem Spiel von Licht und Schatten, aber man ordnete Licht und Schatten nicht in einem scharfen Kontrast an, der den

[1]) Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen Bd. XXIII.

[2]) Diese andere Darstellung der Bathseba (v. d. K. 2) ist zwar datiert, und die Jahreszahl wird gewöhnlich 1615 gelesen. Stilistische Gründe machen aber die Lesung 1618 wahrscheinlich; denn zwischen die Blätter von 1614 und das Blatt von 1617 (Walfisch, v. d. K. Nr. 7) fügt sich diese Bathseba schlecht ein.

[3]) Unter „Akademikern“ ist hier die Künstlergruppe verstanden, die sich unter Van Mander 1583 in Haarlem zusammenschloß.

[4]) Andere, wie Corn. Cornelisz und Goltzius (in Flandern z. B. Rubens) machten diese Entwicklung ohne plötzlichen Bruch mit.

Gliedern der darzustellenden Körper folgte und der einseitig darauf ausging, die Formen möglichst greifbar herauszutreiben; man wagte es vielmehr, das Lichtspiel unabhängig von der „Daseinsform" der Körper zu machen, es zum Kompositionszweck von Lichteffekten zu benutzen, wobei man bald ein Stück des Körpers im Licht, bald eines im Schatten gab. Das bekannteste Beispiel dieser Stilrichtung ist ein jugendliches Selbstbildnis Rembrandt's in der Gallerie zu Cassel. Es gehört zu einer ganzen Gruppe von ähnlichen Kopfstudien,[1]) die alle eine Belichtung aufweisen, deren Zweck es nicht ist, die kubische Rundung des Körpers zu versinnlichen, sondern die umgekehrt zufällige Teile des Körpers hervorhebt und andere zurückschiebt. Auf dem Casseler Bild z. B. sind auf der einen Seite die Backe, der Hals und das Ohrläppchen von Licht getroffen, das übrige Gesicht in Schatten getaucht, und nur die Nasenspitze wieder durch einen Lichtfleck hervorgehoben. Der Gegenpol dieser Arbeitsmethode war die den Akademikern geläufige, die den Körper in einer Richtung mit Licht übergoß, jedes Glied nach der einen Seite hin durch Licht hervorhob und nach der anderen Seite hin durch Schatten zurückschob, alles um der Deutlichkeit und kubischen Klarheit willen. Rembrandt selbst hat in seiner allerfrühsten Zeit, wo er noch Lasman, seinem Lehrer, nahestand, die akademische Methode mitgemacht, wie der Paulus in Stuttgart und noch mehr der Bileam (ehemals bei Hoschek in Prag) beweisen; auch ging er, als er die neue Weise annahm, bei Figurenkompositionen nie so ins Extrem wie bei Kopfstudien; und ziemlich bald auch lernte er das Mittel der „vom Körper unabhängigen Belichtung" dahin vertiefen, daß er mit dem Lichtspiel nicht ganz willkürliche Teile des Körpers traf, sondern solche, denen ein besonderer psychischer Wert zukommt. Diese seelische Vertiefung des Lichteffektes ist uns so identisch geworden mit dem Namen Rembrandt, daß wir leicht daran vergessen, wie revolutionär und äußerlich er mit dem Mittel in seinen jungen Jahren umgegangen ist.

Buytewech nun steht mit der genannten Bathseba genau auf dieser Stufe der „vom Körper unabhängigen Belichtung". Er hat sogar, als der ältere und ausgereifte Künstler, das Mittel mit einer künstlerischen Feinfühligkeit angewandt, die den entsprechenden Arbeiten des jungen Rembrandt fehlt.

[1]) Einige dieser Studien sind mit Rembrandt's Monogramm versehen: Selbstbildnis in Lemberg — Rembrandt's Vater in Kopenhagen — usw. Ein Bild ist außerdem noch datiert: Selbstbildnis in Gotha, von 1629.

Esaias vanden Velde

Die Lebensdaten des Esaias vanden Velde finden sich in den Handbüchern. — Ein Katalog der graphischen Arbeiten des Künstlers im Anhang pag. 151 ff.

Als Maler ist Esaias vanden Velde hinreichend bekannt. Er nimmt als solcher einen unbestrittenen Platz in der Entwicklung der holländischen Malerei zu Anfang des 17. Jahrhunderts ein. Seine frühen Landschaften[1]) zählen in ihrer bunten Frische zum besten, was die beginnende national-holländische Kunst hervorgebracht hat, und seine späteren Arbeiten weisen eine Natürlichkeit auf, die ihn zum Lehrer des Jan Van Goyen wie berufen erscheinen lassen. Aus der Frühzeit des Künstlers gibt es auch eine Reihe von Figurenbildern,[2]) doch sind sie nicht so ansprechend wie die Landschaften. Buytewech scheint auf diesem Gebiet weit überlegen zu sein, und auch hinter Dirk Hals[3]) muß Esaias vanden Velde als Figurenmaler zurücktreten.

Als Radierer ist Vanden Velde noch nicht genügend gewürdigt. Seine radierten Landschaften dürfen aber unter den Erzeugnissen der jungen holländischen Landschaftskunst mit in erster Reihe stehen.[4])

Zu seiner Zeit wurde Vanden Velde als Radierer offenbar sehr geschätzt; denn nach vielen seiner Blätter hat man Kopien hergestellt, und fast jedes Werk seiner Hand ist in mehreren

[1]) Die früheste mir bekannte Landschaft des E. v. Velde findet sich im Städt. Museum zu Leipzig (Nr. 359); es ist eine Winterlandschaft mit Schlittschuhläufern auf einem überbrückten Kanal; vorne stehen Kolfspieler; r. läuft ein Sackträger. Das Bild ist scharf gezeichnet mit dunkler Kontur, die Farbe bewegt sich zwischen braunrot und ziegelrot. — Eichenholz, 28:46 cm. — Signiert unten links: E. VANDEN VELDE 1615.

[2]) Das früheste Figurenbild des Es. v. Velde befindet sich im Haag; voll signiert und 1614 datiert. Ein signiertes, von 1615, in Amsterdam. Auf Architekturbildern des B. v. Bassen hat Es. v. Velde häufig die Staffage gemalt; datierte und signierte Bilder des Bassen gibt es von 1615 an (Fredensborg). Cf. Jantzen: Das Niederländische Architekturbild.

[3]) Die Bilder des D. Hals setzen übrigens erst nach 1620 ein.

[4]) C. Huygens zählt in seiner Selbstbiographie (ca. 1628) den Es. v. Velde mit 5 anderen zu den Hauptvertretern der Niederländischen Landschaftskunst. (Oud Holland 1891, p. 117).

Auflagen erschienen. Eine ganze Menge wurde auch von fremder Hand nach seiner Zeichnung und in seinem Geschmack in Radierung ausgeführt.

Die entscheidende Zeit seiner Wirksamkeit verbrachte Vanden Velde in Haarlem; er wurde dort anno 1612 Mitglied der Malergilde. Den Rest seines anscheinend nur sehr kurzen Lebens (Vanden Velde starb bereits 1630) war er im Haag, am Hofe des Statthalters, tätig (er ist dort seit 1618 nachweisbar). Nach diesen Lebensdaten wird man die künstlerische Herkunft des Vanden Velde in Haarlem zu suchen haben. Mehrere Gründe sprechen bestimmt dafür, daß er sich den in Haarlem tätigen Buyteweeh zum Vorbild genommen hat.

Das eine Zeugnis ist die Radierung eines Walfisches von der Hand des Esaias vanden Velde, laut Aufschrift zu Ende des Jahres 1614 entstanden (Nr. 3 unseres Verzeichnisses). Diesen selben Walfisch nun stellt auch eine Radierung des Buyteweeh dar,[1]) die zwar ohne Signatur ist, die aber sicher dem Buyteweeh angehört. Auf beiden Blättern ist genau derselbe Walfisch wiedergegeben, der am 28. Dezember 1614 bei Noortwyk ans Land geschwemmt worden war.[2]) Eine Abhängigkeit des einen Künstlers vom anderen ist unleugbar. Der stilistische Vergleich ergibt eine bedeutende Überlegenheit und größere Freiheit auf Seiten Buyteweehs. Buyteweeh ist der gebende Teil.

Ein anderes Blatt beweist den Zusammenhang der beiden Künstler auch dokumentarisch. Es ist dies ein Flugblatt,[3]) das

[1]) Nicht bei van der Kellen „Buyteweeh". — cf. Thieme's Allgem. Künstlerlexikon v. s. „Buyteweeh" und pag. 54 dieser Arbeit.

[2]) Es gibt noch eine dritte Darstellung des Ereignisses, die anscheinend nirgends beschrieben ist. Sie mißt 26,5 (bis 26,7) : 43,3 (bis 43,5) cm; dazu kommt unten ein 2 cm hoher Rand. Im Rand links 2 niederländische, rechts 2 französische Zeilen Text. In der Darstellung, bei den Wolken, das Datum „Anno 1614 den 28 December." Ohne Künstlersignatur; ohne Adresse. Grob geätzt, stellenweise mit gleichmäßig dünner Stichelschraffur. Das Tier nimmt die ganze Breite der Darstellung ein und etwa $^{2}/_{3}$ der Höhe. Vorne zwei Reiter und ein Hund; rechts ein Gefährt mit plumpen Pferden. In der Höhe des Hintergrundes rechts die Dünen, auf denen oben eine Kapelle steht. Am Wasser entlang kommen die Leute herbei. Der Rücken des Tieres überschneidet die Wasserfläche. Am Tier selbst machen sich etliche Leute zu schaffen. Oben im Himmel erscheint die Sonne zwischen Regenwolken. — Den Künstler dieses unmittelbar frischen, wenn auch sehr derben Blattes zu bestimmen, war nicht möglich. Dresden Samml. Friedr. Aug. II. 72059 als „Es. v. Velde." Amsterdam (lädiert). — Eine vierte Darstellung des Ereignisses ist im Katalog pag. 165 als Nr. 39 unter den Radierungen nach Esaias vanden Velde beschrieben.

[3]) Nr. 2 unseres Verzeichnisses der graphischen Arbeiten des Esaias vanden Velde (cf. Anhang p. 151).

sich auf die Ermordung des Juweliers Jan Wely, ein Ereignis des Jahres 1616, bezieht, und das im Schriftrand folgendermaßen signiert ist: „W. Buijteweech. Inventor. — Esaias vande Velden fecit.“ Diese Aufschrift besagt, daß Vanden Velde hier eine Zeichnung Buyteweech's zur Ausführung gebracht hat. Tatsächlich lassen auch der grazile Geschmack in den Figuren und die langausgezogene bizarre Formation der Bäume deutlich den persönlichen Stil Buyteweech's erkennen. Es darf also, da Buyteweech zudem der ältere der beiden Künstler war — es gibt eine Arbeit seiner Hand, die 1606 datiert ist —, es darf die Annahme, daß Vanden Velde von Buyteweech gelernt hat, als sicher gelten.

Abgesehen von diesen zwei frühen Blättern und einem Blatte, das viel später, 1624, im Haag entstanden ist und vereinzelt dasteht, bilden die Radierungen Vanden Velde's eine ziemlich einheitliche Gruppe, für die sich zeitliche Differenzen nicht nachweisen lassen. Sie werden alle in die Jahre um oder vor 1616 anzusetzen sein. Diese Datierung wird dadurch gesichert, daß die Landschaftsfolgen, die Hauptwerke Vanden Velde's, die Umgegend von Haarlem behandeln, und demnach vor dem Weggang Vanden Velde's nach dem Haag (vor 1618) entstanden sein werden, und andererseits dadurch, daß der Verleger dieser Radierungen, I. P. Berendrecht,[1]) erst 1616 in die Haarlemer Gilde als Drucker eingetreten ist. Die stilistischen Unterschiede

[1]) Dieser für die Haarlemer Radierkunst fast ausschließliche Verleger stammte aus Alkmaar, heirathete am 31. III. 1614 in Haarlem und wurde 1616 in die Gilde als Drucker eingeschrieben. (Ein Sohn von ihm, Pieter, wurde am 5. V. 1616 getauft; eine Tochter Catharina am 18. XII. 1622, wobei der Stecher Corn. van Kittensteyn Pate war). Am 13. V. 1624 vertrat er bei der Taufe eines Sohnes des Frans Hals, Jacobus, Patenstelle. 1627 gab Berendrecht eine Radierung des Scheindel nach Dirk Hals heraus „I. I. Starters Niewe Cuyper“; dabei ist seine Adresse folgendermaßen angegeben „Tot Haerlem — By Jan Pietersz Berendrecht, Konst-ende Boeckverkooper, woonende in de Koningh-straet. Anno 1627“. — Ob aus der Angabe bei Van der Willigen (p. 74) „Son épouse fut inscrit le 8 Juillet 1633 comme membre de la communauté religieuse de l'église réformée“ der Schluß gezogen werden darf, daß Berendrecht 1633 nicht mehr am Leben war, kann ich nicht entscheiden. Das Todesdatum ist leider unbekannt. B. gab, außer den Radierungen des Vanden Velde u. Scheindel, Werke von folgenden in Haarlem od. Umgebung tätigen Künstlern heraus: Droochsloot (die einzige Radierung des Künstlers) — Porcellis (Radierungen; die einzigen graphischen Original-Arbeiten des Künstlers; P. ist in Haarlem 1622 bis 1628 nachweisbar) — C. Hoecgeest (Radierung nach B. V. Bassen. H. wurde 1625 Meister). — Adriaen Brouwer (Drei Blatt Stiche; Nagler, Monogrammisten I, p. 146 Nr. 14, 15, 16. Dies die einzigen graphischen Original-Arbeiten Brouwers. Signiert „Adriaen Brouwer fecit“. B. ist in Haarlem 1626 und 1627 urkundlich nachweisbar). — Lievens (cf. pag. 89). — Rembrandt (cf. pag. 91 Anm. 1.)

in den Radierungen können also nicht aus einer Zeitdifferenz erklärt werden, sondern nur aus dem Geschmack des Künstlers, der bald im früheren Schematismus befangen, bald von einem mehr unmittelbaren Auffassen der Natur geleitet erscheint.

Vanden Velde's Landschaftsradierungen sind als Folgen von mehreren Blättern entstanden. Analysiert man diese zeitlich und technisch homogenen Kunstwerke auf ihren Geschmack hin und hebt man die Gegensätze heraus, so ergibt sich folgendes: Eine altertümliche Richtung zeigt sich in antikisierenden Gebäuden und in einer Lust, möglichst viel und möglichst verschiedene Vegetation anzubringen; eine fortschrittliche Richtung gibt sich in einer größeren Natürlichkeit des Ausschnittes kund, wobei sparsame und zugleich streng einheitliche Vegetation eingeführt wird und der Erdboden dominiert, der klar und kontinuierlich nach der Tiefe entwickelt auftritt. Auch gegenständlich nehmen diese Landschaften Vanden Velde's eine vermittelnde Stufe zwischen alten und neuer Weise ein: Nur selten noch gibt es phantastisch komponierte Idealgegenden, wie sie die vorangegangene Generation liebte; aber auch die „Motiv-Landschaft" wie sie Goyen für die Zeit um 1630 ausbildete, ist hier nur erst im Keim vorhanden. Man hat für die Art dieser, von Vanden Velde geteilte, Naturauffassung den Ausdruck „Porträtlandschaft" geprägt. Tatsächlich tragen Vanden Velde's Landschaften, wenn auch nur in den posthumen Zuständen, Aufschriften, welche das jeweilige Vorbild — meistens Orte in der Umgebung Haarlems — verraten. Charakteristisch für Vanden Velde's fast topographisches Interesse an der Landschaft ist ferner seine Vorliebe für Folgen, die verschiedene Ansichten aus seiner engeren Heimat vereinigen und dem Betrachter nacheinander aufrollen.

Diese notwendige Übergangsstufe der peinlichen Naturtreue bedingt immer eine Nüchternheit, die dem flüchtigen Blick reizlos erscheinen mag. Von allen Künstlern aber, die auf dieser Stufe stehen, ist Vanden Velde wohl weitaus der glücklichste. Man ziehe nur, um die Künstlerschaft Vanden Velde's zu ermessen, zum Vergleich den bekanntesten Vertreter dieser Stufe der Landschaftskunst heran, den Matthäus Merian!

Entsprechend dem verwandelten Geschmack ist auch die Staffage bei Vanden Velde nicht mehr religiös oder mythologisch, sondern sittenbildlich. Am Strande zeigen sich Fischer bei der Arbeit, auf der Eisfläche Schlittschuhläufer und Kolfspieler, auf der Landstraße und im Wald Reitersleute oder Wanderer, und immer sind die Menschen dem Charakter der Landschaft

angepaßt. Noch sah man den Menschen zu sehr als Vertreter seines Standes und Gewerbes an, um sich für ihn rein als Menschen zu interessieren. Gerade erst in diesen Jahren lernte es die Kunst, den Menschen als einzelnes in seiner Eigenart wertvolles Wesen richtig darzustellen (Frans Hals[1])). Man ging aber sofort wieder ins Charaktertypische (Rembrandt), und sah den Menschen (als Greis z. B.) für den Repräsentanten allgemeiner menschlicher Stimmungen an, verwertete also in typischer Landschaft den Menschen gern als Träger einer typischen Stimmung. Vanden Velde steht hier auf dem Übergang von der ersten zur mittleren Stufe, indem er die Menschen stark sittenbildlich auffaßt. Das zeigen vor allem solche Blätter, wo die Figuren die Hauptsache bilden, und die Landschaft nur seitlich oder im Hintergrunde auftritt. Das eine Blatt derart stellt ein Frühstück im Garten dar, und ist von einem frischen Empfinden für galante Eleganz getragen; das andere Blatt, eine Bauernmahlzeit, zeugt von einem eindringenden Verständnis für die ungebundenen und derben Vergnügungen der kleinen Städte.

An der Hand dieser Scheidung von altmodischen und fortschrittlichen Elementen in den Arbeiten Vanden Velde's aus den Jahren um 1616, kann man die Suche nach Werken des Künstlers unternehmen, die eventuell vor anno 1614, dem Zeitpunkt der entscheidenden Berührung mit Buytewech, entstanden sind. Soll jedoch dieser Versuch gelingen, so muß die Analyse des Stiles zuerst noch durch eine Analyse der Technik Vanden Velde's ergänzt werden.

Als das Neue in Buytewech's Technik der Radierung war der knappe Strich erkannt worden, der in seiner eckigen lockeren Verwendung den Effekt einer gleichmäßig hellen Belichtung hervorzurufen geeignet war. Vanden Velde hat dieses Kunstmittel von Buytewech übernommen und weitergebildet, nur hat er es nie in so extremer Steigerung verwertet, wie es das der Vorgänger, wenigstens zu Anfang, getan hatte. Auch Vanden Velde's Radierungen setzen sich aus kurzen geraden Strichen zusammen, die möglichst oft absetzen und gern in Winkeln aneinanderstoßen. Hier ist nichts Schweifendes und Schwellendes; der geätzte Strich ist gleichmäßig und sehr kräftig. Jedes überflüssige Detail fehlt, keinerlei Stoffwirkung drängt sich auf, nirgends findet sich ein Lichtspiel oder eine modellierende Schraffur.

[1]) Auf gleich fortschrittlicher Stufe stehen z. B. auch die Radierungen Van Dycks zur Iconographie.

Überall aber zeigt sich eine frische energische Gestaltung, die nur soviel an beobachteter Natur in Form umsetzt, als sich in diesen kleinen flotten Strichen ausdrücken läßt. — Die ganze Welt ist in Hinsicht auf das Mittel in kühner Abbreviatur angesehen. Welch eine Freude am schlanken Geäst der Bäume und ihrem struppigen Blattwerk, am Gras und Kraut der welligen Felder, an den Furchen der Landstraße und an der kraus bewegten Fläche des Wassers. In ein paar Senkrechten und Wagrechten läßt sich ein Dorf in der Ferne wiedergeben, ein spitzer Hacken scheint wie geschaffen dazu, einen Vogel in der Luft darzustellen. Wir nehmen es gerne hin, daß das Ausdrucksmittel schlicht und oft recht trocken ist, wo so viel Reizvolles in reiner künstlerischer Abstraktion aus der Natur gehoben erscheint.

Welch ein Abstand von den Radierungen eines Geerit Pietersz, seit deren Entstehung keine 25 Jahre verflossen waren! Und doch stecken die Anfänge des Esaias vanden Velde im Stil dieser vorangegangenen Generation. — Die Spuren sind allerdings ziemlich schwach; betrachtet man jedoch die Folge der „16 kleinen Landschaften“[1]) aufmerksam, so wird man eine Anzahl (schon im Format abweichende) Blätter gewahr — die Blätter 8 bis 14 —, die ihrer Anschauung und Technik nach auffallend altmodisch sind. Zunächst treten hier viel mehr Bauwerke auf als sonst bei Vanden Velde, sie erstrecken sich oft bis zum oberen Rand des Blattes und lassen dem Himmel nur wenig Raum. Die Ordnung der Massen bewegt sich in Diagonalen, die ineinandergreifen und an den seitlichen Rändern hoch aufsteigen. Auf Blatt 13 findet sich sogar der dunkle Vordergrundstreif, der dem hellen Mittelgrund als Rahmen und als „Repoussoir“ zu dienen hat. Dies alles entspricht ganz deutlich dem Geschmack der älteren Generation. Man wird nicht fehlgehen, wenn man die erwähnten Blätter für besonders frühe Arbeiten Vanden Velde's hält. Der Befund der Technik kann dieser Annahme nur recht geben. Der Duktus ist lange nicht so gleichmäßig und straff wie in den reifen Arbeiten; scharfe dünne Linien wechseln mit breiten; die Führung der Striche ist, z. B. bei den Staffagefiguren, viel rundlicher als sonst und länger ausgezogen.

Wollte man, von diesen Blättern ausgehend, nach noch früheren Arbeiten Vanden Velde's suchen, so müßte sich der Blick auf Radierungen wenden, die den angedeuteten altmodischen

[1]) In unserem Verzeichnis der graphischen Arbeiten des Es. v. Velde die Nummern 18 bis 33; pag. 156ff.

Zug noch stärker ausgeprägt zeigen. Zeitlich dürfte man bis zum Jahre 1612 zurückgehen; denn in diesem Jahre erlangte Vanden Velde die Meisterschaft in der Haarlemer Gilde. Der Spielraum erscheint klein; man muß aber in Erwägung ziehen, daß es sich hier um die Jugendzeit eines Künstlers handelt. Mit welcher Eile sich da der Geschmack wandelt, dafür haben wir ein beredtes Zeugnis in den Jugendwerken Buytewech's,[1]) wo zwischen Arbeiten des Jahres 1606 und des Jahres 1614 eine Kluft erscheint, die man, ohne die zwingenden Signaturen, stilkritisch kaum hätte überbrücken mögen.

Leider sind uns keine Gemälde des Künstlers bekannt, die in so frühe Zeit zurückreichen, daß sie zum Vergleich dienen könnten; denn früher als 1614 ist keines der erhaltenen Bilder datiert (Cf. Anm. 2 zu pag. 60). Wohl aber gibt es in Stichreproduktion ein Gemälde Vanden Velde's, das von ihm in ganz jungen Jahren geschaffen sein muß. Es ist eine Genreszene, die sinnbildlich darstellen soll, wie sich die Liebe um Geld verkauft. Lateinische und niederländische Verszeilen sind zur Belehrung beigefügt. Die Signatur lautet: „Esias van de velde Jnventoor / / G. V. Breen. schuptoor. / Et excudebat." Der Reproduzent, Gillis Van Breen, ist uns durch eine Anzahl von Kupferstichen nach Van Mander[2]) und ähnlichen Künstlern bekannt; Moes (in Thieme's Künstlerlexikon IV p. 365) gibt an, daß die Daten auf Van Breen's Stichen von anno 1597 bis anno 1602 laufen; aus Urkunden erfahren wir, daß Van Breen Haarlemer war. Die äußeren Merkmale machen also eine frühe Entstehung des Stiches und seiner Vorlage durchaus wahrscheinlich. Der Stil des Werkes entspricht dem ganz: Die Architektur weist übertriebene Verkürzungen auf; Licht und Schatten sind stark kontrastiert, die Formbehandlung, z. B. des kleinen Amor, ist kompliziert und wulstig. Auch die Tracht des amourösen Paares ist die um 1610 übliche. Es kann kein Zweifel sein: wir haben hier, wenn auch nur in Reproduktion, ein Jugendwerk[3]) Vanden Velde's vor uns.

Zu dieser Arbeit nun paßt vorzüglich eine Radierung, die ehedem Buytewech zugesprochen wurde, die aber durch Van der Kellen auf Esaias vanden Velde bestimmt worden ist; eine

[1]) cf. das Kapitel über Buytewech p. 53.

[2]) Die Verschwendung der Söhne. „K V Mandere. Jnue. G V. Breen schulp. / I. P. Beerendrecht. excu." (Dresden K K K „Mander").

[3]) Aus ähnlich früher Zeit scheint auch die Handzeichnung des Esaias vanden Velde im Herzogl. Museum zu Weimar zu sein „Soldaten im Walde".

Künstlersignatur trägt das Blatt nicht.[1]) Leider steht bei Van der Kellen nicht zu lesen,[2]) auf Grund welcher Indizien die Taufe vorgenommen wurde. Die Taufe aber ist jedenfalls glücklich zu nennen; denn es gibt keinen Künstler, der eher in Frage käme, als gerade Vanden Velde; vor allem, wenn man sich ihn in seinem frühen Stile vergegenwärtigt, der uns aus dem von Van Breen gestochenen Gemälde klar erkennbar ist. Die Radierung stellt einen Hirten dar, der sich auf seinen Stab auflehnt; zu Füßen kauern zwei Hunde. Die Ausführung ist außerordentlich lebhaft und sicher; Tracht und Formgebung weisen, wie angedeutet, in die Jahre um 1610. Das Blatt ist von Claes Jansz. Visscher, zusammen mit drei Blättern Buytewech's und einem Uytenbrouck's in eine Folge gebracht worden, die, dem Datum des ersten Blattes nach, nicht vor 1615 erschienen ist. Wäre Vanden Velde absolut sicher der Autor dieser Arbeit, so ließe sich ihre Entstehung durch die Daten Vanden Velde's mit Bestimmtheit für 1612 oder 1613 festlegen. Die Frage, von wem dieser „Hirt mit den Hunden" herrührt, ist darum nicht ohne Interesse, weil diese Radierung zu den schönsten der frühen holländischen Periode gehört. Sie wäre des Vanden Velde, der die köstlichen Radierungen der Jahre um 1616 geschaffen hat, durchaus würdig.

Daß Vanden Velde's Anteil an der künstlerischen Entwicklung der Radierung bisher noch nicht klar herauszustellen war, rührt vermutlich davon her, daß die Kopien seiner Blätter so sehr zahlreich sind. In den Kabinetten findet man unter späten retuschierten Zuständen und Kopien nur schwer ein paar gute Originale heraus. Einigermaßen komplett ist Vanden Velde in keiner Kupferstichsammlung vertreten. Dazu kommen noch die vielen von fremder Hand nach Vorlagen des Künstlers ausgeführten Radierungen und die beträchtliche Zahl der namenslosen und benamsten Imitationen. So ist das Bild von Vanden Velde dem Radierer heutzutage ziemlich verschwommen. Der Einfachheit halber wirft man ihn, wenn man ihn zu erwähnen hat, mit seinem bekannteren Nachfolger Jan van de Velde zusammen. Aber nichts spricht eindringlicher für die Bedeutung des Esaias vanden Velde, als die Tatsache, daß dieser vielgerühmte Namensvetter Jan sich bei näherem Zusehen als Nachahmer, und zwar recht schwacher Nachahmer des Esaias herausstellt.

[1]) Nr. 35 pag. 162 in unserem Verzeichnis der graphischen Arbeiten des Vanden Velde; cf. pag. 148 Nr. 4.

[2]) Van der Kellen: Le Peintre Graveur hollandais „Buytewech" p. 122.

Jan van de Velde

Für die Biographie und die Werke des Künstlers siehe das grundlegende Werk von D. Franken und J. P. v. d. Kellen „Jan Van de Velde". — Amsterdam 1883.

Jan van de Velde ist weitaus der produktivste der holländischen Radierer vor Rembrandt. Das ist wohl auch der Grund, weshalb noch heute die anderen Radierer dieser Zeit an Beliebtheit hinter ihm zurückstehen, obschon sie ihn an Originalität und künstlerischem Wert fast alle überragen. Sein Verdienst ist eigentlich nur dies, die Errungenschaften der bedeutenderen Zeitgenossen einer breiten Menge zugänglich gemacht zu haben. Er widmete dieser Aufgabe seine ganze Kraft; er war nicht, wie die anderen, nur im Nebenberuf Radierer und sonst Maler, sondern war ausschließlich Graphiker, höchstens vielleicht noch nebenbei Zeichner. Hieraus erklärt sich die verhältnismäßig so große Anzahl der radierten Arbeiten des Künstlers von selbst. Jan van de Velde's Tätigkeit erinnert an die eines Frisius oder C. J. Visscher; auch sie waren ausschließlich Graphiker und als solche im wesentlichen Reproduzenten. Mit Frisius hat Jan van de Velde außerdem noch das gemeinsam, daß er, ebenso wie der ältere Künstler, von Haus aus gelernter Stecher war.[1]) Als solcher hat er sich schon früh eine derartige Sicherheit der Hand erworben, daß er in seinen Radierungen als das Muster eines sauberen und gefälligen Künstlers dasteht. Gefälligkeit aber und Popularität gehen nicht selten Hand in Hand; eines ist der Lohn des anderen.

Van der Kellen und Franken haben in ihrem kritischen Verzeichnis[2]) die Arbeiten Jan van de Velde's sehr sorgfältig aufgeführt; sie haben aber keinen Versuch gemacht, an der Hand dieses Kataloges die Entwicklung und stilistische Herkunft des Künstlers zu untersuchen. Das letztere soll hier kurz nachgeholt werden.

[1]) Bei Franken-Van der Kellen „Jan Van de Velde" ist eine Urkunde abgedruckt, wonach Jan van de Velde auf Veranlassung seines Vaters zur weiteren Ausbildung zu Frisius kommen sollte.

[2]) D. Franken, J. P. v. d. Kellen, Amsterdam 1883.

Die Namen der Künstler, nach denen Jan van de Velde gearbeitet hat, geben die beste Aufklärung über die Wurzeln seines Stiles. Es sind im wesentlichen zwei, Willem Buytewech und Esaias vanden Velde. Die zahlreichen Arbeiten nach Buytewech sind meist Stiche nach Gemälden dieses Künstlers; und aus ihnen läßt sich direkt nicht viel ablesen. Ein Teil aber der nach eigenem Entwurf radierten Blätter des Jan van de Velde, wie das „Liebespaar und der Tod" (F. K. 115) und die Trachtenblätter zeigen deutlich eine Anlehnung an die Kunst Buytewechs'; besonders das erstgenannte Blatt hält sich sehr an den großen Radierkünstler, es benutzt ausgiebig Buytewech's Liebespaar (v. d. K. 5). Ganz offensichtlich ist die Abhängigkeit von Esaias Vanden Velde. Es gibt eine Radierung einer „Tafelnden Gesellschaft", die den Verfassern des Kataloges entgangen ist, auf die aber schon Renouvier[1]) hingewiesen hatte. Die Signatur („Esaijas vanden Velde inventor:") besagt, daß hier der jüngere Künstler des Namens („I. V. Velde fe.") nach einer Vorlage des älteren gearbeitet hat. Das Blatt fügt sich in die Reihe der datierten Arbeiten, die von 1615 bis 1633 geht, nirgends ein. Betrachtet man aber Jan van de Velde's Arbeiten um 1620 und vergleicht man sie in ihrer routinierten Glätte mit den viel ungebundeneren Arbeiten von 1615, so wird man veranlaßt, die Entstehung dieses noch freier behandelten Blattes vor anno 1615 anzusetzen. Da der Künstler nun 1614 in die Haarlemer Gilde aufgenommen wurde, so läßt sich das Datum mit ziemlicher Sicherheit als 1614 bestimmen. Es wäre diese Radierung also die frühste erkennbare Arbeit Jan van de Velde's. Trotz ungeschickter Verzeichnungen übertrifft sie an Vielseitigkeit und Frische der Behandlung bei weitem die späteren Arbeiten, wenn sie auch einen Vergleich mit entsprechenden Originalradierungen von Esaias nicht aushalten kann. (Man denke z. B. an die „Zwei Paare, die im Garten tafeln" von Esaias vanden Velde; Nr. 7 pag. 153).

Das Interesse an Jan van de Velde's Radierungen ist weniger ein künstlerisches als gegenständliches. Sie behandeln geradezu alle Themen, die der Zeit vor Rembrandt am Herzen lagen: von der Bibel und der Mythologie angefangen, bis zu Landschaften und Vorgängen des alltäglichen Lebens. Selbst bei den berühmt gewordenen Landschaften des Künstlers ist der Gegen-

[1]) Jules Renouvier „Types et manières des maîtres graveurs." (1853—1856) XXV, p. 26. — In dem Nachtrag, den Simon Laschitzer zu dem Katalog „Jan van de Velde" gab, (Repertorium VII, p. 124—125) ist das Blatt als Nr. 3 beschrieben. Ein I. Zust., vor der Schrift, in Kopenhagen (unbeschrieben).

stand für den Eindruck bestimmend und nicht die künstlerische Auffassung. Die häufige Verwendung z. B. der Landschaften zu Monatsbildern beweist allein schon, daß es dem Radierer mehr darauf ankam, das Publikum mit typisch holländischem Treiben in typisch nationaler Umgebung zu unterhalten, als darauf, aus der Natur Kunstwerke zu gestalten. Sogar den genau nach dem Leben aufgenommenen Ansichten der heimatlichen Umgebung fehlt der Reiz einer unmittelbar empfindenden Anschauung.

Jacob de Gheyn d. j.

(Die Lebensdaten im Anhang pag. 119 f. — Ein Verzeichnis der Radierungen, pag. 171 ff.).

An Frisius und Valckert schließt sich Jacob de Gheyn d. j. an, der Sohn des berühmten Stechers gleichen Namens. Huygens, der in seiner Selbstbiographie (ca. 1628) ausführlich von dem Künstler spricht, bedauert, daß er seit längerer Zeit sich der Kunstbetätigung ferngehalten habe. Die Daten seiner radierten Blätter[1]) bestätigen diese Pause seiner Kunst; denn sie laufen von 1614 bis 1619, um dann völlig auszusetzen, und bezeugen erst für das Jahr 1638 ein Wiederaufleben der künstlerischen Produktion. Die Arbeiten von 1638 fallen außerhalb des Rahmens dieser Betrachtung; Andresen hat sie in seinem Handbuch genau angeführt. Es sind physiognomische Spielereien mit Köpfen, die launig in einander geschoben sind und die zum Teil ein tierartiges Aussehen haben. Das Format ist klein, die Ausführung sehr zierlich. Die ganze Fläche ist mit haarfeinen Strichelchen übersät, die in verschiedenen Richtungen laufen. Der Effekt ist samtartig, die Strichführung wäre etwa als stichelhaarig zu charakterisieren. Für uns kommen, wie gesagt, nur die frühen Arbeiten in Betracht. Diese übertreffen auch die späten wesentlich an Originalität, gehören überhaupt zum Reizvollsten der frühen holländischen Kunst der Radierung. — Gegenständlich bietet Jacob de Gheyn der jüngere ausnahmslos großfigurige Darstellungen, gewöhnlich mythologisch-allegorischen Charakters, zum Teil auch biblischer und historischer Art.[2]) Der Stil der Figuren ist durch

[1]) Ein Verzeichnis der Radierungen des Jac. de Gheyn jun. p. 171 ff. — Gemälde des Künstlers sind nicht bekannt. Ich glaube aber, ihm zwei Zeichnungen attribuieren zu können, deren eine sich im Großherzogl. Mus. zu Weimar unter „Jac. de Gheyn d. ä." befindet. — Zwei zankende Alte; beide sind nach links gewendet, der vordere dreht den Kopf nach dem anderen zurück, der mit der Faust die „fica" macht. Feder 15,6 : 19,9 cm. — Die andere befindet sich in Dresden K. K. K. (ebenfalls unter „Gheyn d. ä."). Älterer Mann in weiten Mantel gehüllt nach links sitzend, ein Buch in der Hand. Feder 23,7 : 10,4 cm (Fast wie eine Studie zu einem der „Sieben Weisen").

[2]) Solche Themen sind bekanntlich für die Haager Schule, der De Gheyn angehörte, bezeichnend. Vergleiche z. B. Uytenbrouck.

eine bizarre, fast unheimlich wirkende, Gewandung bestimmt, die offenbar dem etwas extravaganten Geschmack der Zeit[1]) entsprach, die aber nirgends so eindrucksvoll gestaltet ist wie hier bei Jacob de Gheyn iunior. Die technische Ausführung der Radierungen ist außerordentlich delikat; sie hat die mühelose Beweglichkeit eines Frisius zur Voraussetzung und arbeitet mit der ganzen Vielseitigkeit der Mittel, die Valckert für die Radierung ausgebildet hat. Nur fehlen, der vorgeschrittenen Zeit entsprechend, bei De Gheyn die etwas derben Lichtkontraste, wie sie Valckert noch liebte. Dafür hat sich die Sorgfalt des Künstlers einer geistvollen Gradation spielender Lichter und einer bestimmten Charakterisierung der Stofflichkeit zugewandt. Früchte, Lederhäute, Muscheln, schuppige Leiber von Reptilien oder Tritonen, alles weiß De Gheyn mit frischer Erfindungskraft künstlerisch zu beleben.

[1]) Ganz ähnliche Gewandgebung findet sich auch bei Buytewech für historische Gestalten. Ich erinnere an den Hl. Paulus, den Jan van de Velde reproduziert hat (Franken-v. d. Kellen „J. v. V." p. 49 Nr. 62).

Moyses Uytenbrouck

(Die Lebensdaten des Künstlers in den Handbüchern). Die Werke des Radieres finden sich bei Bartsch im Peintre Graveur aufgezeichnet. EinNachtrag bei Weigel.

Mit der wichtigste Radierer Hollands zu Anfang der 1620 er Jahre ist der Haager Uytenbrouck. Als Maler wie als Radierer vertrat er die eine der beiden Hauptrichtungen, die im Haag, dem Sitze des Hofes, in besonderer Blüte standen, nämlich die antike und biblische Historie. Die andere Richtung der Haager Kunst, deren Aufgabe es war, für die Porträts der Fürsten, Staatsmänner, Gelehrten und Künstler zu sorgen, hatte ihren Vertreter auf dem Gebiete der Radierung in dem auch schon früher tätigen Simon Frisius[1]), der, zum Unterschied von Uytenbrouck, aber nicht Maler, sondern ausschließlich Graphiker war. Von diesem Frisius hat Uytenbrouck die haarscharfe und sauber ätzende Technik der Radierung übernommen. Im übrigen verdankt er seine Eigenart einem Aufenthalte in Italien, von wo er jedoch frühzeitig (kurz nach 1610) zurückgekehrt sein wird, da Willem Swanenburch nach einer Arbeit des Uytenbrouck einen Stich[2]) ausgeführt hat und Swanenburch bereits 1612 gestorben ist.

Die frühste erhaltene Arbeit des Uytenbrouck (der Künstler mag ca. 1590 geboren sein) ist eine Radierung, die darstellt, wie Petrus in Begleitung des Johannes den Lahmen heilt. Das Blatt[3]) ist M. V. BROVK signiert und 1615 datiert. Es wurde von dem Verleger Visscher, zusammen mit Radierungen anderer Künstler in einer Folge von 8 Blatt herausgegeben, von der sich ein vollständiges Exemplar im Kupferstichkabinett zu Braunschweig befindet. Diese Folge enthält auch 3 Blätter von Buytewech, die dem Stil nach ebenfalls den Jahren um 1615 entstammen (v. d. Kellen, Buytewech, Nr. 4—6). Allerdings war Buytewech

[1]) Vergleiche das Kapitel über Frisius pag. 32 ff.

[2]) cf. Bode, Studien, p. 338.

[3]) Weigel Nr. 67, Kramm, p. 1063. Cf. pag. 147 dieser Arbeit.

der ältere und erfahrenere Künstler; die Unterschiede aber zwischen diesen gleichzeitigen Arbeiten der beiden Künstler lassen sich doch nur aus ihrer Zugehörigkeit zu verschiedenen Schulen erklären. Buytewech erweist sich in seiner brüchigen, gitterartigen Strichführung ganz als Haarlemer, während Uytenbrouck mit seinen wulstigen, geschwungenen Formen sich als den in Italien ausgebildeten und im Haag wirkenden Künstler zu erkennen gibt. Auch Blatt 5 derselben Folge (v. d. Kellen: Buytewech, Nr. 13) scheint offenbar dem Uytenbrouck anzugehören; es ist ohne Signatur und stellt einen Wächter mit Lanze dar, der sich an eine Erderhöhung anlehnt; es zeigt eine ganz ähnliche Ausführung, wie das von Uytenbrouck signierte Blatt Nr. 1 der Folge. Als dritte frühe Radierung Uytenbrouck's schließt sich ein Blatt des „Elias mit der Wittwe von Sarepta“ an, das ebenfalls keine Signatur trägt.[1]) Trotz der ungelenken Verzeichnungen enthalten die drei Blätter, vor allem der „Wächter“, in der flott zufassenden Technik schon manchen der Vorzüge ausgebildet, die den Uytenbrouck von 1620 auszeichnen.

Aus den Jahren 1620 bis 1621 stammen die meisten und schönsten Radierungen des Künstlers, vor allem die drei Folgen der Hagar,[2]) des Tobias[3]) und des Argus,[4]) außerdem ein paar Einzelblätter[5]). In diesen reifen Arbeiten Uytenbrouck's sind all die Derbheiten von früher ausgeglichen: Licht und Schatten stoßen nicht mehr in schweren Massen aneinander, sondern sind fein abgewogen; die Figuren sind kleiner geworden und fügen sich mit ihren scharfgezogenen Konturen der locker skizzierten Landschaft harmonisch und doch deutlich erkennbar ein. Statt des ehemaligen „horror vacui“, der die Fläche des Blattes bis zum Rand hin zu füllen bemüht war, waltet jetzt ein klar fernmessendes Raumgefühl. Ein weiter Himmel spannt sich über Wiesen, Wassern und Baumgruppen aus, und erweckt zusammen mit den holländisch derben aber anmutig gezeichneten Gestalten den Eindruck einer patriarchalischen Idylle.

[1]) Wessely, Repertorium 1881, p. 260 Nr. 1 als „Holzsammlerin“ dem Valckert zugesprochen. Die Darstellung erklärt sich aus I. Kön, c. 17, vers 10—11. Außer in Braunschweig auch in München. — (16,6 : 13,4 cm Einfassungslinie).

[2]) Bartsch NNr. 3, 2, 9, 4. — Erste Auflage „Broer Ianssen excu Hage“ — dat. 1620.

[3]) Bartsch NNr. 13, 14, 15, 16. — Erste Auflage „Broer Jans excu Hage“ — 1620/21.

[4]) Bartsch NNr. 18, 20, 19, 21, 22, 23. Cf. Weigel. — Datiert 1621.

[5]) Bartsch Nr. 5, 11, 51, 52, 50, 61, 62.

Noch reizvoller vielleicht als die genannten drei Folgen ist eine Reihe von Illustrationen[1]), die Uytenbrouck 1622 für ein Buch über den Tabak radierte. Sie schildern mit überzeugender Unmittelbarkeit das Sammeln und Zubereiten der Tabakblätter durch die Eingeborenen. Das Streben in diesen Radierungen, fremdländische[2]) Wunderdinge anschaulich zu machen, ist hier so gesättigt von der Beobachtung alltäglichen ländlichen Lebens, daß das Exotische uns ganz glaubhaft und vertraut anmutet.

In diesen Jahren erreichte Uytenbrouck den Gipfel dessen, was ihm zu leisten möglich war. Auch die Gemälde dieser Zeit[3]) übertreffen bei weitem seine späteren. Denn bereits das große Bild des Bacchuszuges in Braunschweig (dat. 1627) wirkt den älteren Werken gegenüber hart und wenig lebhaft. Der Farbauftrag entbehrt ganz der emailartigen Frische von früher, ist plump und flüchtig, das Colorit hat etwas Stumpfes und Eintöniges bekommen. Uytenbrouck weiß der zunehmend monochromen Neigung der holländischen Malerei um 1630 nicht ihre Vorteile zu entnehmen, sondern verliert langsam, indem er der Zeit nachgibt, das beste, was er hat. Auch in den Radierungen zeigt sich ein allmähliches Unsicherwerden.[4]) Die geätzte Platte wird in den Arbeiten der späteren Periode mit dem Stichel schraffiert, die ehemalige Schärfe und Helligkeit schwindet, um einem matten Halbdunkel Platz zu machen.[5]) Die Werke des Alters schließlich sind ganz mit dem Stichel gearbeitet; eines dieser Blätter (Bartsch Nr. 10) ist 1646 datiert, ist also zwei Jahre vor dem Tode des Künstlers entstanden. Und hier zeigt sich der kaum 60 jährige Uytenbrouck nur mehr als ein Mitläufer, der in seinem 30. Lebensjahre ein Vorkämpfer seiner Zeit gewesen war.

[1]) Bartsch Nr. 50, Weigel Nr. 62, Bartsch Nr. 51 (cf. Weigel, Supplement, p. 243).

[2]) 1623 wurde die Westindische Handelscompanie errichtet!

[3]) Bode, Studien, p. 338.

[4]) Schon Bartsch hat die Epochen bei Uytenbrouck scharf geschieden, indem er sich dabei an Mariette's Darstellung im Abecedario (VI., p. 14) hielt.

[5]) Bartsch 6—8, 10, 12, 17, 24, 39, 45, 46, 53—58, 63—65. Bartsch Nr. 1 stellt, laut Aufschrift der Künstler selbst dar und ist, der charakteristischen Sticheltechnik nach, auch eine Arbeit der späten Periode Uytenbrouck's. Der Dargestellte erscheint etwa 50 jährig.

Hercules Segers

Bei den bisher in dieser Arbeit behandelten Radierern wurde auf Fragen der Zuschreibung, Lokalisierung und Chronologie genau eingegangen, da über diese Fragen noch keine Einzeluntersuchungen angestellt waren. Den Radierer Hercules Segers[1]) jedoch ebenso zu behandeln wäre im Augenblick ziemlich müßig; denn, wenn auch über ihn keine größere Arbeit vorliegt, so wird doch im nächsten Jahre eine Publikation fertig, die alle Blätter des Künstlers in Facsimilereproduktion vereinigt.[2]) Vor Abschluß dieses Werkes also eingehender über Segers zu schreiben, wäre, zumal auch ein Text zu dem Abbildungswerk angekündigt ist, zwecklos und einigermaßen verwegen. — Dabei ist noch zu bedenken, ob über Segers, rein als Radierer geschrieben werden kann, da die Technik des Künstlers in einer Kombination von Ätzung und Pinselmalerei besteht, und es fraglich ist, ob die rein radierten Abdrücke als abgeschlossene und für sich berechnete Werke anzusehen sind oder nicht. Der letzte Autor, der über Segers handelte, hat die Frage akut gemacht; er schrieb[3]) „Auch sind offenbar die meisten einfachen Schwarzdrucke (sc. des Segers), die uns erhalten sind, als Probedrucke des Künstlers zu betrachten, die nur die Unterlage bildeten, auf welcher er durch verschiedenen Tondruck und nachträglichen Auftrag einzelner Farben Blätter von vollständiger Bildwirkung hervorzubringen suchte.“

Bevor jedoch die hier angedeutete Frage beantwortet werden kann, muß erst eine Vorfrage erörtert werden; die lautet: welcher Art war die Technik der Segers'schen „Farbradierung“? — Leider sind wir zur Beurteilung des Falles ganz auf den Befund der uns erhaltenen Abdrücke angewiesen; denn die älteste Nachricht,

[1]) Über Segers als Maler vergleiche den grundlegenden Aufsatz von Wilhelm Bode im Jahrb. der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen XXIV, p. 179.

[2]) Graphische Gesellschaft. XIII. Veröffentlichung „Die Radierungen des Herkules Seghers“ hgg. von Jaro Springer (Berlin, Bruno Cassirer) I. Teil, 1910.

[3]) Wilhelm Bode a. a. O.

die von der Technik des Künstlers spricht, ist sehr kurz („Il trouva le secret d'imprimer des Paysages en couleur sur toile") und stammt erst aus dem Jahre 1754, ist also gut ein Jahrhundert nach dem Tode des Künstlers geschrieben.[1]) Die moderne communis opinio über die Technik des Segers, beruht auf dem Aufsatz von Frenzel (Schorn's Kunstblatt 1829), worin außer einer genauen Analyse von 16 Arbeiten des Künstlers folgende Charakteristik der Technik gegeben ist „Herkules Zegers, dessen Landschaftsmalereyen wenig bekannt sind, radierte und äzte in einer ganz eignen Manier mehrere Lanschaftsblätter, wobei er versuchte, Abdrücke auf Leinwand zu machen, und indem er später die radierte Arbeit sowohl auf der Platte, als auf dem Abdruck mit Ölfarben überging, eine Art Ölgemälde darzustellen, die einige Ähnlichkeit mit unserer in der neueren Zeit erfundenen Lithochromie haben."

Diese Charakteristik der Segers'schen Technik durch Frenzel ist aber anfechtbar. Vor allem behauptet der Autor eine radiertechnische Unmöglichkeit, wenn er annimmt, daß Segers „die radierte Arbeit . . . auf der Platte . . . mit Ölfarben überging." Denn die Kupferplatte vor dem Abdrucken mit Ölfarbe zu übergehen, das gäbe einen verklexten schmierigen Druck. Das sagt die einfache Überlegung und braucht nicht einmal erst durch das Experiment festgestellt zu werden. — Wenn sich Ölfarbe auf den Abdrücken findet — und die Verwendung, wenigstens von Deckfarbe im allgemeinen, ist ganz offenbar — so kann solche erst nachträglich mit dem Pinsel auf den Abdruck aufgemalt oder vorher auf die Druckunterlage aufgetragen worden sein. Zum Druck wird Segers sicher keine Farbe verwendet haben, die als Bindemittel Öl enthielt.

Tatsächlich hatten die Drucker schon lange, außer der Schwärze auch bunte Farben zum Abdrucken von Platten verwendet. So findet sich ein zartes Graugrün, das Segers öfter benutzt, als die hauptsächliche Farbe bei den oberitalienischen Stichen um 1500. Und alle übrigen Druckfarben, die Segers sonst verwendet, das mehrerlei Braun z. B., waren beim Abdruck von Holzplatten im späten 16. Jahrhundert ständig im Gebrauch.

Das Verfahren also, das Segers einschlug, war nach meiner Kenntnis der Abdrücke folgendes: Segers verwendete außer farblosem Papier auch grundiertes und außer schwarzer Druck-

---

[1]) „La Vie des Peintres flamands, allemands et hollandois . . . par M. J. B. Descamps". Tome second, Paris 1754, page 357—358.

farbe auch bunte. Er pflegte folgende Kombination besonders häufig, daß er zu einem getönten Papier für den Liniendruck dieselbe Druckfarbe, nur in dunklerer Nuance, wählte. Diese Kombination ergab auf dem Abzug drei Stufen von Farbtönen. Der hellste kam vom getönten Papier allein, die beiden dunkleren kamen von der eingefärbten Platte. Und zwar gab die geätzte Zeichnung den tiefsten Ton; der leicht gerauhte Grund des Kupfers aber, auf dem beim Einfärben Farbe haften geblieben war, nuancierte die Farbe des Papieres mehr oder weniger, je nachdem die Kupferfläche an einzelnen Stellen mehr oder weniger Farbe aufgenommen hatte. — Daß Segers für einen Abdruck die Platte mehrmals eingefärbt und mehrmals abgezogen haben sollte, dafür ist mir kein Beispiel bekannt. ebensowenig dafür, daß Segers die Platte an verschiedenen Stellen verschieden eingefärbt habe.[1]) Die Polychromie der Segers'schen Blätter beruht vielmehr lediglich auf dem ebenbeschriebenen, durch nachträgliche Bemalung des Abdrucks vervollständigten Verfahren.[2]) Zur Pinselretusche hat Segers entweder Deckfarbe (Gouache) oder Ölfarbe verwendet. Auf Ölfarbe kommt man dadurch, daß die Drucke häufig statt auf Papier auf Leinwand hergestellt sind; dem steht auch nicht entgegen, daß eine ganze Reihe von Drucken auf Leinewand ohne Pinselretusche geblieben sind. Solch ein nachträgliches Ausmalen von Drucken mit dem Pinsel war übrigens bei Holzschnitten immer üblich und bei Kupferstichen auch noch zur Zeit des Segers nicht selten. Von dieser Seite her mag Segers also die Anregung zu seiner Gewohnheit empfangen haben.

Nun erst kann an die Frage herangetreten werden, ob die einfarbigen Radierungen des Segers als selbständige, in sich abgeschlossene Kunstwerke angesehen werden dürfen und demnach in dieser Arbeit zur Sprache kommen können. Ich glaube, daß die einfarbigen Radierungen des Segers den mehrfarbigen und bemalten in dieser Beziehung als gleichberechtigt gelten dürfen; denn ebenso wie es unter den einfarbigen Blättern unvollendete gibt (z. B. in Dresden „die großen Segelboote" Springer I, Tafel 22), so findet man auch unter den mehrfarbigen solche,

[1]) Ein solches Vorgehen scheint Springer bei Tafel X des 1. Bandes der Publikation anzunehmen.

[2]) Hind in seiner „Short History" London 1908, vertritt dieselbe Ansicht. Er sagt (loc. cit. pag. 170) apodiktisch „He never seems to have printed, however, with more than one colour from te plate. He obtained his other tints by hand colouring the paper or the canvas, which he often substituted, either before or after the impression."

die offenbar nicht zum Abschluß gediehen sind (z. B. die Landschaft mit Wasserfall, Springer I, Tafel 11). Und umgekehrt sind eine ganze Reihe einfarbiger Blätter erhalten, die durchaus einen fertigen Eindruck machen. Immerhin wird es gut sein, für diese Arbeit nur die unbemalten Blätter heranzuziehen, und zwar nur diejenigen, welche als abgeschlossen gelten können.

Diese Blätter zeigen Segers als einen eigenartigen Künstler, der sich von seinen Zeitgenossen weit absondert. Seine Technik ist viel mannigfaltiger, als die zu seiner Zeit übliche und ganz eigenwillig. Während die Zeitgenossen eine mehr gleichartige Strichführung aufweisen, was den Gebrauch meist nur einer Nadel voraussetzt, so läßt der abwechslungsreiche Duktus des Segers auf die Anwendung verschiedenartiger Nadeln schließen. Seine Zeichnung setzt sich aus eckigen Kratzern, scharfen Strichelchen, dicken und dünnen unregelmäßigen Punkten zusammen, derart, daß die von verschiedenen Seiten geäußerte Annahme nicht zu kühn erscheint, Segers habe den Ätzgrund mit stumpfen Nadeln, oder mit Schreibkielen (aus Schilf?) bearbeitet. Zudem sind die einzelnen Striche nur selten scharf geätzt, meist sind sie zerrissen und rauh. Ungewöhnlich lang dauerndes Ätzen wird man als die Ursache dieser Besonderheit ansehen dürfen.

Diese Eigenarten der Technik nun werden keineswegs unbeabsichtigt sein; sie passen ganz zu dem Gegenständlichen der Radierungen, das ebenso absonderlich berührt, wenn man es mit dem bei den Zeitgenossen üblichen vergleicht. Segers ist fast ausschließlich Landschafter und zwar bevorzugt er die verlassene menschenleere Natur. Er führt uns in einsame Täler, die manchmal nur nächtlich düster beleuchtet sind; oder er gibt einen Blick auf weit sich dehnendes Flachland, wo Felder, Gebüsch und Straßen einander ablösen und wo nur in der Ferne ein paar Windmühlen und Dächer an menschliches Leben gemahnen; höchstens stellt er auf die weite Ebene unter den hohen Himmel einzeln einen Menschen hin, den er unauffällig irgendwo am Wege halt machen oder wandern läßt. Vor allem aber muß Segers sich zum Gebirge hingezogen gefühlt haben, zu seiner freudlosen Stille, wo Felsen den Weg sperren und Geröll sich unabsehbar vor den Füßen ausbreitet, wo gebrochene verkümmerte Bäume in die leere Luft ragen.

Auch der Ausschnitt, in dem Segers seine Landschaften gibt, ist auffällig. Oft läßt er den Boden weg, auf dem der Beschauer sich stehend fühlt[1]) und gibt das Bild wie durch ein

[1]) z. B. Springer I, Tafel 9.

Fenster gesehen. Manchmal zeigt er die Dinge ganz von der Nähe, so daß sie leibhaftig groß vor einem erscheinen;[1]) bald setzt er mit der Darstellung erst in der Ferne ein, so daß jedes Ding winzig und unkörperlich aussieht.[2]) Einmal sogar gibt er die Landschaft in einem niedrigen breiten Streifen, so daß der Blick horizontal hin und her wandern muß, um das Bild abzulesen.[3]) Er freut sich also am Zufälligen und Überraschenden der Natur und komponiert[4]) seine Darstellungen nicht im eigentlichen Sinne, wie es die Zeitgenossen tun, die vor allem in der Distanz und dem dadurch bedingten Formate von der erprobten Regel nie abgehen.

Die Technik der Seger'schen Radierungen stimmt, wie zu erwarten war, also ganz zu ihrem Inhalte. Scharfe, los aneinander gereihte Striche bezeichnen die Felderung eines rauhen flachen Landes, straff gereihte Striche das Gras des Bodens; kurze Häkchen entsprechen krausem Blattwerk; und die zerfressenen bröckeligen Linien machen das poröse Felsgeschiebe anschaulich, die groben Tupfen den Kies, lange unregelmäßig geführte Kratzer die zerrissenen Baumstrünke mit den zottigen Flechten. In der Technik wie im Gegenstande gibt sich ein ausgesprochener Hang zum Auffälligen und Gewagten zu erkennen. Und so wenig war Segers auf eine ausgeglichene Vollendung seiner Arbeiten bedacht, daß er selbst offenbare Ätzfehler nicht beseitigte, sondern den Zufall guthieß, wenn er ihm einen überraschenden Effekt darbot. (Tafel I, 11 bei Springer).

Segers steht ziemlich abseits von der Entwicklung. So wie man ihn schwer an die Tradition anknüpfen kann (nur mit dem flämischen Maler Joos de Momper zeigt er gewisse Ähnlichkeit,[5]) so ist er auch ohne rechte Nachfolge geblieben.[6]) Seine Blätter sind nicht von Verlegern verbreitet worden, er hat seine Werke selbst geätzt, eingefärbt und gedruckt, hat jedes Blatt durch besondere Färbung zu einem Unikum gestaltet und nur ein einziges Mal ein Werk mit dem Monogramm, als Zeichen seiner Autor-

---

[1]) Die „Drei Bücher", Tafel I, 24 bei Springer.

[2]) Tafel I, 4 bei Springer.

[3]) Tafel I, 17 bei Springer.

[4]) Als besonders markantes Beispiel nenne ich die Landschaft, Tafel I, 18 bei Springer, die in ihrer Kunstlosigkeit an Arbeiten von Dilettanten erinnert und die bei Künstlern (man denke an Dürer) nur dann auftritt, wo es sich um topographische Notizen vor der Natur handelt.

[5]) So schon Frenzel anno 1829 (a. a. O.).

[6]) Höchstens erinnern Brosterhuisen und Roghman in ihren Radierungen an Segers.

schaft, versehen.[1]) Die zeitgenössigen Biographen schweigen ganz über ihn, die wenigen Urkunden „bestehen fast zur Hälfte aus Schuldbekenntnissen“ (Bode a. a. O.). Ein einziges Zeugnis beweist aber, daß seine Kunst nicht völlig ohne tieferen Wiederhall blieb. Rembrandt brachte, vermutlich aus des Künstlers Nachlaß, eine Platte des Segers in seinen Besitz arbeitete sie um und gab durch die Figuren — er machte eine Flucht nach Egypten daraus — dem Werk die Vollendung eines genialen Kunstwerkes, indem er das menschlich Warme und Einladende hineinbrachte, das Segers nicht hatte geben können.

[1]) Bode wollte sogar (a. a. O.) dieses einzige, undeutlich H. S. bezeichnete Blatt beanstanden.

Die frühen Nachahmer des Callot in Holland

Bei dem Ruhm, den Callot († 1635) schon zu seinen Lebzeiten besaß, wird es nicht wundernehmen, wenn man bereits gegen Ende der 1620 er Jahre in Holland seinen Stil nachgeahmt sieht. Es sind Haarlemer Künstler, die sich Callot anschließen; der eine von ihnen, Jan Porcellis, gehört sogar zu den maßgebenden Malern der Zeit gegen 1630. So selbständig Porcellis als Maler von Seestücken war, in seinen Figurenblättern lehnt er sich an fremde Kunst, an die Radierungen des Callot, an. Nicht nur fehlt den Gestalten[1]) des Porcellis — es sind Fischer, die sich am Strande zu schaffen machen — das Pralle in den Formen, das auch gegen 1630 noch nicht ganz aus der holländischen Kunst verschwunden war, sondern die magere Formgebung, die dürftige und zerschlissene Tracht, vor allem aber die Technik, weisen direkt auf Callot als Vorbild hin. Wie bei Callot[2]) setzen sich die Figuren aus breiten senkrechten Strichlagen zusammen, die in dünnen Spitzen auslaufen, wodurch die ganzen Gestalten wie ausgefranst und kantig aussehen. Daß diese Arbeiten unter Callot's Einfluß aber bereits vor 1630 zu datieren sind und damit zu den frühsten Dokumenten dieses Einflusses zählen, erhellt daraus, daß sie in erster Auflage bei Beerendrecht in Haarlem erschienen sind und deshalb vermutlich noch in die Haarlemer Periode des Künstlers, vor seiner Übersiedlung nach dem Haag, gehören (seit 1628 ist Porcellis im Haag tätig; gestorben ist er bereits anno 1632).

Ein anderer Haarlemer, Gillis van Scheyndel, war im wesentlichen Reproduzent und hatte, als er um 1627 in die

[1]) Folge von 20 Blatt; einzelne Fischergestalten am Strande. Jedes Blatt ca. 7 : 5 cm. — „Verscheijden stranden en water gesichten gedaen door Jan Parselles". — I. Zustand: „Jan Pietersen Berendrecht exc. Harlemi". (Eine Probeexemplar des Titelblattes, vor der Schrift, in Hamburg). — II. Zustand: „Hh exc. 1645". — III.: „Clement de Jonghe Exc". — IV. Zustand: „F. de Wit excudit". — V.: ohne Adresse; unten verkürzt. — VI.: „M. Pool ex. — — (Alle Zustände, mit Ausnahme des ersten, in Amsterdam).

[2]) Über die Technik des Callot siehe Einleitung, pag. 10.

Bahnen Callot's einlenkte,[1]) schon eine reiche Tätigkeit als Radierer hinter sich (Scheyndel reproduzierte besonders viel nach W. Buytewech; auch nach Esaias vanden Velden). Das Hauptblatt seiner in Callot's Manier radierten Arbeiten ist von 1627 datiert[2]) und ist, bezeichnenderweise, nach einer Vorlage des Dirk Hals, der in seinen munteren Gesellschaftsbildern die nächste Parallele zu Callot in den späten 1620 er Jahren in Holland bildet.

Vielleicht ist noch die eine Frage zu erwägen, welche Blätter des Callot es waren, die in den Niederlanden diese Bedeutung gewannen. Offenbar war es das sechsteilige Blatt der Belagerung von Breda, das von Callot kurz nach 1625 geschaffen wurde, das sich z. B. auch in Brouwer's Besitz befand, als der Künstler Ende der 1620 er Jahre Holland (Amsterdam, Haarlem) verließ, um in seine flämische Heimat zurückzukehren.

Der Einfluß Callot's auf die weitere Entwicklung der holländischen Radierkunst ist bekannt; hier genüge es, an die frühen Bettlerfiguren Rembrandts zu erinnern, die technisch jedoch mit Callot nichts zu tun haben, und an die Radierungen eines Pieter Quast, die Callot's Manier gelegentlich geradezu plagiieren. Die Anfänge aber dieses in Holland recht verbreiteten Einflusses gehen, wie oben gezeigt werden konnte, schon in die Jahre vor 1630 zurück, da Callot selbst noch tätig war.

---

[1]) Den Zusammenhang zwischen diesem Reproduzenten und Callot erkannte bereits Strutt. Er schreibt in seinem Dictionnary, tome II (1786) pag. 303 „He was a native of Holland, and engraved in a very neat style, bearing much resemblance to that of Callot". Übrigens hat Renouvier (Types et manières II cap. 27 pag. 22) besonders lebhaft auf diesen Scheyndel hingewiesen.

[2]) „I. I. Starters Niewe Cuyper". 14,4 : 27 cm. In der Darstellung links unten „DHals In. G v. s. fe.", rechts unten „Beerendrecht. exc."

Pieter de Molyn

(Die Lebensdaten des Künstlers finden sich in den Handbüchern).

Lange nicht von allen bedeutenden Künstlern der vorrembrandt'schen Generation sind uns Radierungen erhalten. Frans Hals z. B., der größte, hat offenbar nie radiert; aber auch von kleineren Künstlern, die ihrer ganzen Art nach sehr wohl die Radiernadel hätten führen können, wie Adriaen van der Venne, haben sich Radierungen nicht nachweisen lassen. Um so erfreulicher ist es deshalb, daß wir von einem der besten Maler dieser Zeit, von Pieter De Molyn, vier originale Radierungen besitzen.

Molyn ist nicht so allgemein bekannt, wie er es seinem künstlerischen Werte nach verdiente; vor allem sind seine prächtigen Handzeichnungen, die in den Sammlungen sogar ziemlich häufig vorkommen, noch nicht genügend gewürdigt.[1] Als Maler hat Molyn bisher am ehesten Beachtung und Bewunderung gefunden.[2] So hat z. B. Woermann dem Maler Pieter Molyn in der „Geschichte der Malerei" (1888) eine kurze Analyse gewidmet, die hier wiederholt werden mag, weil sie die Eigenart des Künstlers trefflich umschreibt und weil ihr Lob auch heute nicht als zu hoch gegriffen erscheint. Woermann sagt (a. a. O. Bd. III, pag. 623): „Er ist ein vielseitiger Meister, der gelegentlich biblische Szenen in landschaftlichem Hintergrunde, gelegentlich, wie Esaias van de Velde, Dorffeste, Reiterstücke, alle möglichen Szenen im Freien malte, aber doch die Landschaft noch stärker betonte, als jener, ja, in den meisten seiner Bilder als Landschafter schlechthin erscheint. In der Wahl seiner landschaftlichen Motive ist

[1]) Ein kleines Skizzenbuch von Molyn besitzt das Kupferstichkabinett in Dresden.

[2]) Interessant sind vor allem die figürlichen Bilder des Meisters, die natürlich in die Frühzeit überwiegen. Eine Zeichnung Petr. u. Joh. vorm Tempel den Lahmen heilend in Dresden. K. K. K. — 21,2 : 29,8 cm. Feder laviert. Bez. „PDEMolyn — 1631". — Das Blatt erinnert stark an Uytenbrouck's Radierung des gleichen Themas vom Jahre 1615.

er vielseitiger als z. B. van Goijen. Hügelgegenden sagen ihm nicht minder zu, als die Niederungen seiner Heimat. Dabei liebt er es, die eine Seite seines Bildes mit einer Anhöhe oder einer kräftigen Baumgruppe, deren Laub er sorgfältig durchführt, auszustatten, an der entgegengesetzten Seite aber einen Fernblick in die Ebene zu eröffnen, so daß sich die Erdlinie diagonal durchs Bild zieht."

Die vier Radierungen (Bartsch IV, p. 7)[1]) zeigen die selben Vorzüge, durch welche die Gemälde des Molyn ausgezeichnet sind. Selten wurden die persönlichen Reize einer schlichten Landschaft von Künstlerhand so treu und hingebend wiedergegeben, wie hier. Das Auf und Ab des Bodens, die bald helleren, bald dunkleren Fluren, das Laubwerk der großen Bäume und das magere Gestrüpp der Büsche und Hecken; alles ist auf die einfachste und konzentrierteste Weise gestaltet, so daß nirgends eine Leere sich findet oder etwas, das nur äußerlich füllt; Blatt für Blatt ist aufs feinste in seinen Massen abgewogen. Auch technisch gehören die Blätter zum hübschesten, was die Radierkunst vor Rembrandt geschaffen hat. Jeder Umriß ist belebt, jede Linie erscheint klar und sicher. Besonders sorgfältig sind Licht und Schatten verteilt, und hierin geht Molyn weiter als jeder andere holländische Radierer vor ihm. Tiefe Schatten ziehen sich in schmalen Streifen an den Figuren hin, um sie von der Umgebung loszulösen; das übrige ist ganz von Licht überflutet. Wäre aber das Licht in diesen Landschaften ohne reiche Nuancen, so wie das z. B. noch bei Esaias vanden Velde die Regel war, so würde es nicht in so überzeugendem Maße wirken, wie es hier der Fall ist. Molyn verwendet für die wenigen schweren Schatten eine Engführung der Linien, für die Lichtpartien läßt er den Strich aussetzen, den größten Teil der Darstellung aber überzieht er mit haarfeinen scharfen Schraffuren, die sich wie ein leichter Schleier über die Wolken, über die Ferne, über das Laubwerk und über die Tiefen der Felder legen. Die leichten Schatten wechseln harmonisch ab, das Auge genießt das angenehmste Spiel, indem es von Licht zu Schatten und wieder zu Licht leicht und sicher geführt wird.

Außer diesen vier Landschaften ist mir keine Radierung des Künstlers bekannt geworden. Nagler zitiert allerdings in seinen Monogrammisten (Bd. IV, Nr. 2047) einen „Bauer zu Pferd, gefolgt von zwei anderen Pferden, über einen Hügel reitend."[2])

[1]) cf. Andresen, Handbuch II, p. 183.

[2]) Nagler bezeichnet das Blatt als sehr selten.

Es bleibt jedoch fraglich, ob das Blatt eine Radierung ist und nicht vielmehr ein Stich, da der genannte Autor die Signatur als „P. Molyn inc." angibt. Ich habe das Blatt nirgends zu sehen bekommen.

Anschließend an Molyn mag hier ein Radierer erwähnt werden, dessen Name nicht sicher feststeht, da seine Blätter nur monogrammiert sind (BR fecit. — Die Initialen verschlungen!), der aber, seiner Stilstufe nach, mit Molyn etwa gleichaltrig sein wird. In den Sammlungen und in den Handbüchern[1]) gehen diese Radierungen gewöhnlich als Arbeiten des Salomon De Bray.[2]) Dem Jan de Bray, Salomon's Söhne, hat man sie gelegentlich auch zugeteilt; doch passen sie nicht zu den signierten Arbeiten[3]) dieses jüngeren de Bray; ihr Charakter ist altertümlicher. Ob sie aber von Salomon sind, das wird vorerst nicht zu entscheiden sein, solange uns Salomon De Bray als Künstler noch so wenig bekannt ist. — Die drei Blätter dieses Monogrammisten haben eine etwas derbe Technik, sind nicht sehr sauber geätzt, sind aber voll Leben in der Zeichnung sowohl als in der Strichführung. Die Radierungen müssen schon deshalb von einem angesehenen Künstler herrühren, da es von dem einen Blatte, der Hagar, eine Kopie gibt.

---

[1]) 1. Abraham entläßt Hagar (beschrieben von Wessely, Repertorium 1881 pag. 230 Nr. 1) 19,4 : 24,2 cm. Bei den Füßen der Hagar steht das Monogramm mit dem Zusatz fecit. (Amsterdam; Berlin; Coll. de Ridder, Nr. 166 „Breckerfeld"; Wien Albertina; Wien Hofbibl.; Braunschweig).

2. und 3. Pendants. Jedes Blatt ca. 11,2 : 14,9 cm; Nr. 2 ist in gleicher Weise wie die „Hagar", (Nr. 1) signiert (Amsterdam „Breckerfeld"; Wien Albertina).

2. Drei Reiter überfallen einen Bauernwagen.

3. Zigeunerin, auf einem Maultier reitend, verfolgt ein junges Weib.
Von der Hagar (Nr. 1) besitzt die Samml. der Albertina eine Kopie im selben Sinn. 19,0 : 24,4 cm.

Das Blatt Nr. 1 ist angeführt bei Wessely (a. a. O.); bei Van der Kellen, Coll. de Ridder („Breckerfeld"); bei Brulliot I (1832) Nr. 1001; bei Andresen „Jan de Bray" Nr. 1; in Weigel's Kunstkatalog, Bd. IV, 20 383. — Das Blatt Nr. 2 ist angeführt bei Brulliot I (1832) Nr. 1001 und bei Andresen I, p. 179 Nr. 5; und im Catalog der Kupferstichsammlung in Hamburg (1878). — Das Blatt Nr. 3 scheint unbeschrieben zu sein, ebenso die Kopie nach Blatt Nr. 1. —

[2]) Salomon De Bray soll um 1597 in Amsterdam geboren sein. Er war 1613 Mitglied der Haarlemer Gilde.

[3]) cf. z. B. „Der Schachspieler hinter dem Tisch" bezeichnet „J. de Bray fe. a Harlem" (Andresen I, p. 179 Nr. 4). — Jan de Bray blühte erst um 1660!

Entfernt weisen die Radierungen des Monogrammisten[1]) auf die Frühwerke des Pieter de Laer hin, der seiner Geburt nach (er ist 1582 zu Haarlem geboren, kam 1626, 30 jährig nach Rom und lebte dort 13 Jahre, also bis 1638. — So Renouvier XXVIII, pag. 28) ganz zu der gleichen Generation gehört, auf jene eindrucksvolle Serie von Pferden,[2]) die in ihrer derben Originalität zum Besten gehört, was die Kunst je an Tierdarstellungen geschaffen hat. Leider wissen wir auch von diesem Künstler in bezug auf die Jugendentwicklung so gut wie nichts. Ich möchte aber diese Pferdefolge ihrem Stil nach nicht später als etwa 1625 datieren.[3]) Eine zweite Folge von Tierradierungen (8 Blatt inkl. Titel; Bartsch NNr. 1—8) gehört dem Datum nach (1636) nicht mehr in den Rahmen dieser Betrachtung; die Form der Signatur „Petrus Di Laer" weist darauf hin, daß der Künstler inzwischen nach Italien gekommen ist. Von italienischem Einfluß verraten im übrigen diese späten Blätter nichts, und sie sind auf jeden Fall matter und weniger bedeutend als die 6 großartigen Pferderadierungen, die ihrer Durchführung nach noch in der Zeit vor Rembrandt's Auftreten entstanden sein werden.

[1]) Beim Lesen der Korrektur kommt es mir in der Erinnerung so vor, als ob die Radierungen des Franzosen Pierre Brebiette (1598 geboren) große Ähnlichkeit mit den BR monogrammierten Blättern hätten, die ich im Text als holländisch besprochen habe, da sie in den Sammlungen stets als holländisch eingereiht liegen.

[2]) Sechs Blätter — das erste signiert „P. D. Laer fe". — Bartsch NNr. 9—14.

[3]) Mit allem Vorbehalt jedoch, weil, wie gesagt, über die Entwicklung dieses schon frühzeitig berühmt gewordenen Künstlers noch keinerlei Klarheit herrscht. — Was an Bildern gemeinhin für das Werk des Pieter de Laer geht, muß in eine sehr späte Zeit, in die Alterszeit des Künstlers, fallen!

Rembrandt und Lievens

(Das Hauptdokument für die Frühzeit der beiden Künstler bildet die Selbstbiographie des Const. Huygens. Abgedruckt in „Oud Holland" 1887; wiedergegeben auch von Hofstede de Groot in den „Urkunden über Rembrandt").

Während Rembrandt's Entwicklung — sie ist uns in ihren Einzelheiten so genau bekannt, wie kaum bei einem zweiten Künstler alter Zeit — in der Frühzeit in bezug auf die Bilder ziemlich klar geordnet vor uns liegt, so herrscht, was die Radierungen aus der Frühzeit anlangt, noch beträchtliche Verwirrung. Gemälde Rembrandt's haben sich bis rückwärts zum Jahre 1627 nachweisen lassen, während die Reihe der Radierungen nur bis 1630 zurückverfolgt werden konnte. Hier soll nun für die Radierungen versucht werden, was für die Gemälde bereits getan ist; es soll Rembrandt's Tätigkeit als Radierer in der Zeit vor anno 1630 festgestellt werden. — Dieser, sozusagen vorrembrandt'sche Radierer Rembrandt, der, wie sich zeigen wird, stark von dem späteren abweicht, gehört noch in den Rahmen dieser Untersuchung, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, die holländische Radierkunst bis zu dem Punkte zu verfolgen, da Rembrandt einsetzt, um sie ihrem höchsten Stand entgegenzuführen.

Zunächst stehen folgende Hilfsmittel für die Untersuchung frei: einmal die gesicherte parallele Reihe der frühen Gemälde, zweitens die noch vor 1630 von Constantin Huygens bezeugte enge Gemeinschaft Rembrandt's mit Lievens, die eine Analogie in beider Entwicklung annehmen läßt und die Rückschlüsse von dem einen Künstler auf den anderen erlaubt. Dann erst dürfte die äußerliche Beglaubigung der frühsten Radierungen ins Feld geführt werden; und die Gegenprobe für die Richtigkeit der der Untersuchung würde in einem Vergleich mit der übrigen gleichzeitigen Radierungsproduktion bestehen und müßte den Abschluß bilden.

Hält man ein Gemälde Rembrandt's vom Jahre 1627 (z. B. den Paulus in Stuttgart) neben eines vom Jahre 1630, so zeigt sich, daß der Künstler in diesen entscheidenden Jahren seiner

Ausbildung, dem 21. bis 24. Lebensjahre, eine rasche und deutlich erkennbare Wandlung durchgemacht hat. Die früheren Bilder haben eine helle Beleuchtung, lebhafte Lokalfarben, pralle geschlossene Formen und viel rein zeichnerisches Detail. Die Gesten sind unbeherrscht und häufig ausladend. Die späteren Gemälde dagegen sind viel mehr in Dunkel getaucht, die Farbe ist auf düstere Töne gestellt, das zeichnerische Detail ist einer sorgfältig abgestuften Schattierung gewichen, die Mimik ist ganz der Ausdruck einer inneren Erregtheit und Spannung geworden. Entsprechend haben die Radierungen Rembrandt's von anno 1630 eine reiche Gradation von Hell zu Dunkel, dergleichen bisher noch kein Radierer versucht hatte, sind geladen von psychischem Leben, verzichten auf äußerlich motivierte Handlung und auf alle Effekte einer hervorquellenden Körperlichkeit.

Dem Analogieschluß zufolge müßten die Radierungen Rembrandt's vor 1630 folgende Merkmale aufweisen: wenig dunkle Partien, keine besondere Abstufung von Licht und Schatten; dafür lineare Behandlung, viel zeichnerisches Detail, stark herausgetriebene Formen und eine äußerlich bewegte Aktion.

Nun besitzen wir von Lievens, dem intimen Arbeitsgenossen des jungen Rembrandt, drei signierte Radierungen, die dieser kritischen Zeit angehören, gegen deren Echtheit bisher[1]) auch noch kein Zweifel aufgekommen ist; es sind das die Blätter Bartsch Nr. 4, Nr. 9, Nr. 10. Sie zeigen alle die für die Jahre vor 1630 postulierten Merkmale und scheiden sich merklich von den späteren Arbeiten des Lievens ab, die den Rembrandt'schen Arbeiten von 1630 parallel gehen (z. B. Bartsch, Lievens Nr. 2, bezeichnet „I L fec". — Bartsch „Rembrandt" Nr. 181[2]), Nr. 180 — etc.) Besonders charakteristisch und früh ist die Radierung des Apostel Johannes (B. 4 = Rovinski 42; signiert „Jan Lieuens fecit".). Die Gewandung ist teigartig wulstig, der Gestus plump, das Licht hell und prall, die ganze Formgebung zeigt den Geschmack des Pieter Lasman,[3]) der in den Jahren 1617 bis 1619 zu Amsterdam Lehrer des Lievens gewesen war.[4]) Der Verleger des Blattes ist Berendrecht, der, von 1616 ab bis über die Mitte der 1620er Jahre hinaus, der vornehmste

[1]) Der einzige Wurzbach macht den La Hire zum Radierer eines solchen Blattes! (cf. Freise, Lastman, p. 231).

[2]) Nr. 181 ist „I L" bezeichnet, nach Six „Oud Holland" 1909, p. 77 oben.

[3]) Freise hat diese drei Radierungen des Lievens bereits mit Lasman in Verbindung gebracht und treffend analysiert (Freise, Lastman, p. 231—232).

[4]) Hofstede de Groot „Houbraken", p. 393 Anm.

holländische Herausgeber von Malerradierungen war (cf. Anmerkung p. 62).

Mit diesem „Johannes" des Lievens geht eine Radierung der „Beschneidung Christi" (Gersaint, Rembrandt Nr. 48 „Autre circoncision") zusammen,[1]) die folgendermaßen signiert ist: „Rembrant fecit". Hier sind, wie dort bei Lievens, die Formen wie geschwollen, sind klobig und aufgeregt gezeichnet und in sehr lebhafter Aktion. Einzelne Details, z. B. die großumränderten Augen, die wie aus Brillen hervorsehen, oder die glotzäugigen Vögel — bei Lievens soll das Geschöpf neben Johannes ein Adler, hier sollen es Tauben sein — diese und ähnliche andere Details sind geradezu Characteristica dieser Generation um 1625 und kehren ähnlich bei Lasman und den anderen, wieder, d. h. bei der Elterngeneration Rembrandt's.

Nun ist das Blatt durch die moderne Kritik in Verruf gekommen. Nach dem Vorgange von Adam Bartsch, der es anno 1797 in seinen „Catalogue raisonné" der Radierungen Rembrandt's nicht mit aufnahm, geht fast jeder Kritiker[2]) an dem Blatte vorbei, indem er das „unecht" wiederholt. Das Blatt ist aber, wie ein Blick auf die Signatur lehrt, auch äußerer Gründe wegen unanfechtbar; es trägt nämlich die Adresse des Jan Pieters Beerendrecht. Dieser Verleger, der u. a. Arbeiten von Esaias vanden Velde und von Jan Porcellis herausgab, der seit 1616 in die Gilde aufgenommen war, der von Holland's derzeit größtem Maler, Frans Hals, anno 1624 bei der Taufe eines Kindes als Pate herangezogen wurde, kann

[1]) Manche Motive dieser Komposition, z. B. das Treppengeländer mit Zuschauer, findet sich in dem monogrammierten und 1629 datierten Gemälde des „Zinsgroschen" von Rembrandt (London, Otto Beit) in verfeinerter Form wieder. — Für die gekrümmten Gestalten im Mantel (mit dem vorhängenden Kopf!) vergleiche den durch Huygens beglaubigten „Judas" des Rembrandt beim Baron Schickler in Paris. Besonders deutliche Analogien bietet auch das Gemälde mit den Schriftgelehrten, das Dou ca. 1628 in einer Darstellung des Rembrandt im Atelier reproduziert hat (bei Cook, Richmond).

[2]) 1909 jedoch hat sich eine Stimme zugunsten dieser Radierung erhoben. Der holländische Forscher Jhr. Six, hat in „Oud Holland" den Nachweis unternommen, daß der älteste Katalog der Rembrandt-Radierungen, der von Gersaint, zu Unrecht von der heutigen Forschung meist unbeachtet bleibt. Six hat also auch die Nr. 48 bei Gersaint wieder ernstlich zur Diskussion gestellt. „Rembrandt moet geschildert hebben vóor hy den wisselaer te Berlijn van 1627 maakte. Van zijn etskunst kunnen wij in de besnijdenis het allereerste proefje voor ons hebben. . . . Wat zou dien man (scilicet I. P. Berendrecht) toch hebben kunnen bewegen om een prentje, dat noch in opzet, noch in uitvoering, in het minst op „Rembrandt" lykt, aan hem toe te schryven als het niet van hem was?" (a. a. O. pag. 86).

nicht als Verbreiter von Fälschungen angenommen werden. Auch die vorhin besprochene Radierung des Lievens, der Johannes, trägt die Adresse Berendrecht's und darf als völlig authentisch gelten.[1]) An der Signatur der Rembrandt'schen „Beschneidung" ist also kein Zweifel möglich. — Leider ist bisher ein Schlußdatum für den Berendrecht'schen Verlag nicht festzustellen gewesen; ließe sich ein solches nachweisen, so wäre mit ihm ein wichtiger „terminus ante quem" für diese und manche Radierung der Zeit gegeben.

Nun die Gegenprobe! — paßt das Rembrandtblatt zu den übrigen Radierungen Holland's um 1625? um diese Zeit nämlich muß das Blatt entstanden sein, wenn wirklich es von Rembrandt ist.

Von Lievens gibt es, wie gesagt, noch zwei frühe Radierungen außer dem „Johannes", nämlich die Blätter B. 9, B. 10[2]). Beide sind technisch untereinander ganz ähnlich, sind fortschrittlicher als der „Johannes", müssen aber noch vor 1630 angesetzt werden. Diese beiden Lievensradierungen nun zeigen eine, der Rembrandtschen Beschneidung völlig analoge Behandlung von Licht und Schatten, indem bei ihnen nämlich, ebenso wie bei dem Rembrandtblatte, die Schattenmassen in einem breiten gitterartigen Zickzack gegeben sind. Vor allem Lievens B. 10, Mercur und Argus,[3]) ist dazu geeignet, das scheinbar isolierte Dastehen der Rembrandtschen „Beschneidung" zu widerlegen.[4]) Sicher früh ist endlich

---

[1]) Berendrecht hat von Rembrandt noch ein anderes Blatt in Verlag genommen, die Radierung der „Enthauptung des Täufers" mit dem Monogramm des Künstlers. (B. 93). — cf. Six „Oud Holland" 1909.

[2]) Lievens B. 10 stellt den Mercur dar, wie er den Argus einschläfert. — B. 9 heißt bei Bartsch „l'Homme à genoux". Freise hat in seinem Buche über Lastman (p. 231, Anm. 2) die richtige Deutung des Blattes mitgeteilt; sie findet sich übrigens bereits bei Huber-Rost, vol. VI (1802), p. 43 Nr. 10 „. . . man hält ihn für Jacob, welcher opfert."

[3]) Eine originale Vorzeichnung von Lievens zum „Mercur und Argus" befindet sich in Dresden. Abgebildet bei Woermann, Handzeichnungen im Dresdener Kupferstichkabinett Nr. 257. — Ebenda, aus der gleichen Sammlung, ist als Nr. 233 die Zeichnung einer „alttestamentalischen Szene" reproduziert, die ehedem in Dresden — zu recht — als Lievens ging, die neuerdings jedoch als „P. Lastman" geführt wird. Freise hat die Autorschaft Lasman's für die letztgenannte Zeichnung abgelehnt und Lievens wieder — u. z. mit guten Gründen — als den Autor zu erweisen gesucht (Freise, Lastman, p. 208). Die Rückseite des fraglichen Dresdener Blattes, die einen nackten sitzenden Faun zeigt (von gleicher Hand gezeichnet, also von Lievens) ist bei Freise abgebildet (a. a. O., Fig. Nr. 36).

[4]) Zwei frühe Gemälde des Lievens sind uns übrigens in Reproduktion erhalten, und zwar in Radierungen von Vliet „Isaak u. Esau" (B. 2) und „Susanna" (B. 3).

auch die Radierung von Lievens B. 53 „Kleiner Frauenkopf nach links."

Aber auch von anderen Künstlern als Rembrandt und Lievens gibt es Radierungen, die dieser Stilgruppe zugehören. Leider ist nichts datiert; man wird aber wohl annehmen können, daß diese Radierungen zeitlich etwas später fallen, weil die geringeren Künstler im Wandel der Stilentwicklung mit den bedeutenden nie gleichen Schritt halten, sondern hinten nachhinken. Zu den Radierungen dieser Gruppe gehört z. B. eine „Auferweckung Lazari" von Gerrit Claes Bleker (Bartsch Nr. 4). Schon dem Gegenstand nach weicht diese Radierung von den reifen Arbeiten des Künstlers ab. (Die bekannten Darstellungen ländlichen Lebens von Bleker haben Daten von 1638 bis 1643).[1]) Der Geschmack erinnert an Künstler wie Pynas und Lasman, die Ausführung ziemlich stark an den hier aufgestellten frühsten Rembrandt. Die Radierung ist dem Stil nach sogar früher, als das G. C. Bleker signierte und 1634 datierte Bild des Künstlers in Braunschweig (Paulus und Barnabas). Eng zusammen geht das Blatt mit dem Gemälde des „Bileam" in Rotterdam, das — ohne Datum oder Signatur zu tragen — der frühsten Periode[2]) des Bleker mit Sicherheit zugeteilt wird.

Der gleichen Richtung gehören schließlich auch die Radierungen des Nic. Cornelis Moeyaert an. Moeyaert ist zwar älter (geboren kurz vor 1600), als Rembrandt oder Lievens; trotzdem werden seine Radierungen, wenn man sie mit der Reihe der datierten Gemälde des Künstlers vergleicht, kaum früher als höchstens 1630 entstanden angenommen werden dürfen.[3]) Die Radierungen des Moeyaert weisen nun alle Merkmale der frühen Rembrandt-Lievensgruppe auf, das helle Licht, die wulstige Gewandung, die Brillenaugen usw. — Hoffentlich bringt Kurt Freise nächstens seine in Aussicht gestellte Untersuchung über Moeyaert (cf. Freise,

[1]) Bereits Renouvier erklärte die stilistische Verschiedenheit dieser „Auferweckung" vor den übrigen Radierungen des Bleker damit, daß er sie für zeitlich früher entstanden annahm (l. c. II, cap. 29, pag. 34).

[2]) Freise, Lastman, p. 262. — Schon 1628 wird Bleker unter den Malern Haarlem's lobend erwähnt. Ampzing „Beschrijvinge ende Lof der Stad Haerlem (1628)" sagt p. 372 „Geerit Bleker und Salomon Rustdael sind gut in Landschaften und Figürchen dabei."

[3]) Ein datiertes Gemälde des Moeyaert gibt es bereits aus dem Jahre 1624 „Mercur, der Herse erscheinend" (Haag). Ein weiteres Gemälde des Moeyaert im Haag „Triumph des Bacchus" ist nach Lilienfeld (Cicerone, Nov. 1911, p. 512) vermutlich ein Pendant zu „Merkur und Herse"; das Datum soll bisher fälschlich 1634 statt richtig 1624 gelesen worden sein.

Lastman p. 233); denn bis jetzt ist, trotz des reichlich vorhandenen Materiales, dieser für die Entwicklung gegen 1630 hin so aufschlußreiche Maler noch nicht genügend herausgearbeitet. Ein frühes Gemälde des Moeyaert, „Joseph und seine Brüder“, (Pesth; voll signiert und 1627 datiert) weist die größten Analogien z. B. mit der Radierung des „Johannes“ von Lievens auf.[1])

Die Rembrandt'sche „Beschneidung“ steht also keineswegs vereinzelt in der Zeit da; sie ist vielmehr eng mit ihr verknüpft und muß sogar notwendig postuliert werden, weil sonst so auffällige Erscheinungen bei relativ abhängigen Künstlern, wie z. B. Bleker, nicht erklärt werden könnten. Die Besonderheiten dieser Kleinen müssen in Werken der beiden Großen, Rembrandt und Lievens, ein Vorbild haben.

Hiermit genug der Argumente für die Echtheit dieser „frühsten Radierung Rembrandts“! Der Nachweis mußte — trotz der unzweideutigen Signatur des Blattes — unverhältnismäßig breit geführt werden, da bei derart vielumstrittenen Künstlern, wie Rembrandt, neue Aufstellungen mit dem Widerstand alt eingewurzelter Vorurteile zu rechnen haben.

Von dem Blatt der „Beschneidung“ ausgehend dürfte man es nun versuchen, noch andere Radierungen als Arbeiten Rembrandt's vor anno 1630 nachzuweisen. Sicher scheint aber nur noch e i n e Radierung dieser Periode Rembrandt's anzugehören. Sie hat weder Datum, noch Signatur, stellt eine „R u h e a u f d e r F l u c h t“ dar und ist von den neueren Forschern unisono beanstandet worden, obschon der alte Bartsch diese Radierung noch unangefochten aus dem Verzeichnis des Gersaint mit herüber genommen hatte (Bartsch, Rembrandt Nr. 59, Renouvier II, cap. 30, pag. 39, Anm. 2). Dem Stil nach schließt sich diese Radierung eng an die „Beschneidung“ an,[2]) nur ist die technische Behandlung noch weniger gebunden, noch wilder und noch mehr „genialisch“. Die „Ruhe auf der Flucht“ scheint später entstanden zu sein, als die „Beschneidung“; sie hat in den beiden Lievensradierungen B. 9, B. 10 ihre genaue Parallele. Auch bei

[1]) Übrigens scheint mir auch das Bild des „Elisa mit der Sunamitin“ in der Sammlung Zabielsky zu Petersburg dem Moeyaert oder Lievens näher zu stehen, als dem Lasman, als dessen Werk Freise das Gemälde aufführt und abbildet.

[2]) Schon Hofstede de Groot erkannte mit Bestimmtheit dieselbe Hand in den beiden Radierungen. (Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsamml. XV 175, Anm.). — Six, Oud Holland 1909, p. 85, sagt, beide Blätter hätten sogar gleiches Format. Six erkennt die „Ruhe auf der Flucht“ ebenso als echt an, wie die „Beschneidung“!

Lievens hatte sich ein zeitlicher Unterschied innerhalb der drei frühsten Radierungen feststellen lassen. Ging der „Johannes" von Lievens mit der „Beschneidung" von Rembrandt parallel, so hat der „Mercur und Argus" (Lievens B. 9, — auch der Jacob B. 10) von Lievens sein Gegenstück in dieser Ruhe auf der Flucht. Charakteristisch für den inzwischen erreichten Fortschritt ist das flimmernde Halbdunkel, das bei Lievens wie bei Rembrandt, in ungestüm kritzelndem Zickzack die Licht- und Schattengrenze überdeckt.

Es kann aber diese leidenschaftlich erregte Darstellung der „Ruhe auf der Flucht" auch kein Werk des Lievens sein; denn schon in dieser frühsten Zeit unterscheidet sich Lievens gänzlich von Rembrandt durch die Art seines Temperaments. Der Unterschied muß sogar schon recht deutlich gewesen sein, weil sonst Huygens nicht zu solch einer scharfen und klaren Gegenüberstellung der Beiden hätte gelangen können, wie man sie in dem angeführten Passus der Selbstbiographie tatsächlich ausgesprochen findet. Die Worte, die Huygens zur Charakteristik verwendet, lassen sich heute noch verstehen und erscheinen durch die uns erhaltenen frühen Werke der Beiden vollauf bestätigt. Denn sieht man von allem durch die Zeit für Beide gemeinsam Gegebenen ab, so läßt sich in den Radierungen des Lievens sehr wohl im Unterschied zu Rembrandt eine „formarum superbia" wahrnehmen, und andererseit in den für Rembrandt nachgewiesenen Radierungen eine, dem Lievens fehlende, „affectuum vivacitas". Speziell bei der Radierung der Ruhe auf der Flucht wird man sicherlich eher von einer „affectuum vivacitas" reden als von einer „formarum superbia".

Hat man diese fünf Radierungen (Lievens B. 4, 9, 10; Rembrandt B. 59 und G. 48) als sichere Werke der Zeit um 1625 bis 27 gelten, so bleibt zum Schluß noch zu erörtern, was ihr Erscheinen für die Radierkunst Neues bedeutet.[1]) Und da muß gesagt werden: erst in diesen Werken ist die Radierung wirklich das, was sie ihrem Wesen nach zu sein hat; erst hier erscheinen die von Natur gegebenen Möglichkeiten der Ätzung konsequent ausgenützt. Mit Rembrandt und Lievens ist die Radierkunst zu Wirkungen gelangt, die denen des Kupferstiches

[1]) Leider fällt eine Untersuchung, die Rembrandt's frühe Radierungen, also auch die um und nach 1630, mit den Radierungen der älteren holländischen Kunst im Zusammenhang kritisch behandeln sollte, außerhalb des Rahmens dieser Arbeit. Der Verfasser hofft jedoch, eine solche Untersuchung in nicht allzuferner Zeit vorlegen zu können.

polar entgegenstehen; jetzt erst ist die volle Selbständigkeit erreicht.

Daß der Drang der Opposition die Künstler in diesem entscheidenden Schlußkampf zu äußerster Ungebundenheit getrieben hat, das läßt sich begreifen. Schon die Zeitgenossen staunten über das kraftgenialische Gebahren des jungen Rembrandt. C. Huygens, der Lievens und Rembrandt, dieses „nobile par adolescentium Leidensium", diese „imberbi" über alles schätzte, hielt sich nicht nur darüber auf, daß beide von „plebeischer Abkunft" waren, sondern vor allem darüber, daß ihre Lebensweise und die Art ihres Studierens mit Willen von allem damals Gebräuchlichen abwich. Ihr anmaßliches Urteil über die obligate Italienreise brachte ihn derart auf, daß er meinte, darin zeige sich „quaedam in tam magnis ingeniis mixtura dementiae". Und ein anderer derzeitiger Kenner, der gelehrte Arent van Buchel, scheint ebenfalls über den stürmischen Genius der neuen Zeit erschreckt gewesen zu sein. Er hielt dafür, die Begeisterung für Rembrandt sei vorerst noch nicht berechtigt; denn er notierte sich damals[1]) für seine Res pictoriae den denkwürdigen Satz „molitoris etiam Leidensis filius magni fit, sed ante tempus".

[1]) cf. Oud Holland 1887, p. 149.



Anhang

In diesem Anhang finden sich die Lebensdaten einiger in dieser Untersuchung behandelter Künstler regestenartig zusammengestellt, weil die Handbücher über die betreffenden Künstler nur kurz oder ungenau referieren. Weiter gelangen hier einige alte Biographien, die in der Untersuchung mehrfach benutzt wurden, in extenso zum Abdruck. Schließlich wurde auch ein längerer Exkurs über die beiden bedeutendsten flämischen Radierer, Rubens und Van Dyck, hier eingefügt. Die Anordnung des Anhanges richtet sich nach den Seitenzahlen der Abhandlung.

Seite



Die Lebensdaten des Geerit Pietersz.

(Die Biographie des Künstlers durch Van Mander ist pag. 101 ff. im Wortlaut abgedruckt.)

1561. geboren in Deventer: Jan Pietersz, genannt Sweelingh, der ältere Bruder des Geerit Pietersz. — Berühmter Organist in Amsterdam. *Hymans, Mander II 256.*

1. XI., 1566. Geerit Pietersz. zu Amsterdam getauft als Sohn des „Mr. Pieter, Organist".

Toen nl. werd in de Oude Kerk een jongere zoon van hem en Elsjen Jans gedoopt, Gerrit, de door van Mander vermelde schilder. Getuigen waren Meynert Zywers en Mr. Jacob Mathe . . .
Oud Holland 1885 p. 278.

Lehrling bei Jacob Lenartsz zu Amsterdam, einem Maler und hervorragenden Glasmaler. *Van Mander.*

Nach 1583. Auf die Fürsprache des Amsterdamer Kunstliebhabers Jac. Rauwart hin, kommt G. P. in die Lehre zu Cornelis Cornelisz nach Haarlem, der seit 1583 wieder in Haarlem tätig war. Nach Van Mander's Meinung war G. P. der erste Schüler, den Cornelis annahm.
Van Mander; cf. Obreen I, 34.

Nachdem G. P. bei Cornelis in einem oder zwei Jahren in der Kunst sehr gefördert worden war, blieb er noch drei oder vier Jahre zu Haarlem, für sich allein arbeitend.
Van Mander.

Darauf (nach dem Haarlemer Aufenthalt) hat G. P. in Antwerpen gewohnt. *Van Mander.*

Aus der Zeit des Antwerpener Aufenthaltes vermutlich die von Ph. Galle († 1612) verlegten Stiche nach G. P.
cf. Katalog pag. 126 ff.

Dann lebte G. P. etliche Jahre in Rom. *Van Mander.*

Dann war G. P. wieder in Amsterdam. *Van Mander.*

1593. datierte Radierungen (cf. Katalog pag. 123 ff.)
1593 datierte und signierte Handzeichnung in München.

1600/1601. In Amsterdam ein Jan Gerrits Swelinck geboren, der Kupferstecher wurde und anno 1645 heiratete. Vermutlich ein Sohn des G. P. (siehe weiter unten bei anno 1645).

Bevor der Maler Pieter Lasman (geb. 1583) in Italien war (dort nachweisbar anno 1603), ist er in Amsterdam Schüler des G. P. gewesen. *Van Mander.*

1604. In Van Mander's „Schilderboeck" (die Dedikation des Werkes ist vom 28. VII., 1604 datiert) ist eine Biographie des G. P. enthalten.

1604. Gemälde der „Corporalschaft des Ian Iansz. Carel", ehemals in den Amsterdamer Sebastiansdoelen. Heute verschollen. *Van Mander.*

27. IV. 1605. Zeichnung einer „Heiligen Familie", in München. Nicht signiert.

1616 spätestens ist die von H. Hondius verlegte Sammlung von Malerbildnissen. Darin auch das Porträt des G. P. mit zwei lateinischen Distichen, die von dem Künstler im Perfekt reden.

GERARDVS PETRI AMSTELRED
PICTOR

Pictorum nulli Picturae cessit amore:
Tractavit tanto peniculum studio
Dicere qui solitus, Non tanti ducere Sceptrum
Se Hesperium, quanti Peniculum faceret.

(Denselben Ausspruch des Künstlers hatte schon Van Mander, anno 1604 berichtet).

1645. Der Kupferstecher Jan Gerrits Swelinck in Amsterdam getraut. Vermutlich ein Sohn des G. P.

(Siehe oben bei anno 1600/1601).

Amsterdam. „Ondertr. 12 Mey 1645. Jan Gerrits Swelinck van A., plaetsnyder, out 44 jaer (eerst stond er 34), geen ouders hebbende, won. in de Coninxstraet, en Geertie Jacobs., van A., geass. met haer moeder Geertruyd Jacobs., won. als voren." (Kerk. huw. proc.)

De Vries „Aanteekeningen" p. 84.

Der Katalog des Brit. Museum in London zitiert eine Arbeit dieses Kupferstechers „Line-engraving by Jan Gerrits Swelingk, original (view of mountain in Montserrat)."

Ein Maler des gleichen Namens (Gheraert Pietersz) muß von dem hier angeführten Amsterdamer Maler unterschieden werden. Er kommt in den Urkunden von Gent in den Jahren 1593 bis 1611 vor, und ist nach einer Urkunde des Jahres 1590 (V. d. Haeghen p. 21) aus Brügge gebürtig

Van der Haeghen: La Corporation des peintres et des sculpteurs de Gand. (Bruxelles 1906) p. 12, 21, 24, 209, 335, 341.

Hymans (Mander II 256, note 6) gibt an, daß Weale einen Gerard Pieters für anno 1582 in Gent nachgewiesen habe.

Biographie des Geerit Pietersz in Van Mander's „Schilderboeck"

Editio princeps (1604) fol. 293 verso. Im „leven van Cornelis Cornelisz". Cf. Text pag. 21 ff.

„Hy *[sc. Corn. Cornelisz]* heeft eenighe goede Discipelen voort gebracht, onder ander, en besonder, den broeder van den uytnemensten Orgelist oft Orpheus van Amsterdam, Jan Pietersz. gheheeten Geerit Pietersz. Desen Geerit hadde zijn begin ghenomen by Iacob Lenartsz t'Amsterdam, wiens Vader was een Zee-man von Sandtvoordt: maer Lenart was een goet Schilder, en uytnemende Glaes-schrijver, wonder veerdich en aerdigh van handelinghe, datmen zijns ghelijcke in zijnen tijt qualijck hadde weten te vinden. Geerit heeft hier soo toeghenomen, dat eyndlingh den Meester hem seyde niet verder te connen oderwijsen, dat hy een beter oft meerder Meester behoefde te becomen. Dus werdt hy bestelt door oock hulp oft voorspraeck van Jacob Rauwaart, by Cornelis Schilder, en was (als my dunckt) zijnen eersten Discipel. Doe Geerit hier in een Jaer oft twee seer in de Const was ghevordert, bleef noch dry oft vier Jaer te Haerlem op zijn selven werckende, en daeghlijcx practiserende nae t'leven, so dat hy uytnemende verstandigh in naeckten is geworden: en ick acht, datmen weynich onder de Nederlanders sulcken stadighen vlijt siet, oft oydt ghesien heeft, als hy te dier tijdt dede, om in de Const toe te nemen, en geschickt te werden, en dat met sulcken lust, dat hy seyde, niet te willen wisselen de Pinceelen teghen den Coningh-staf van

Spangien, willende liever een goet Schilder als groot Prince worden. Tsindert heeft hy t'Antwerpen gewoont, en etlijcke Jaren te Room: en is noch daeghlijcx binnen Amsterdam in de Const doende, makende verscheyden heerlijcke wercken, en hem selven gheruchtigh, hem bewijsende een uytnemende Meester: voegh de maer t'gheluck hem oorsaeck by, te maecken, oft voor handen te hebben, eenighe groote treflijcke stucken, ghelijck zijnen gheest en handt oydt gheneyght hebben gheweest te doen, soo sondemen zijnen lust en verstandt wonderlijck sien wercken, en heerlijcke dinghen te weghe brenghen, daer hij veel den tijdt door moet brenghen, met te maken Conterfeytselen, en ander cleen wercken, welcke dinghen by den Borghers en Constliefdighe t'Amsterdam, seer wel en uytnemende ghehandelt, ghesien connen worden. Hy heeft eenighe goede Discipelen voort ghebracht, eenen Govert ghenaemt, seer cluchtigh van Landtschap en beeldekens. Oock eenen Pieter Lasman, daer goede hope toe is, wesende nu in Italien.

[In der Appendix (fol. 293 verso) bespricht Van Mander ein Gruppenbild, das Geerit Pietersz in Amsterdam, 1604, malte].

Bemerkungen zu Rubens als Radierer und zu Van Dyck als Radierer.

(cf. Text pag. 28, Anmerkung 1.)

Häufig als Arbeit des Rubens besprochen, ist ein unsignierter Probedruck des „Seneca-Stiches“ von Vorsterman, der sich als Unikum im Print Room des British Museum zu London befindet. Nun es ist an sich unwahrscheinlich, daß eine Originalarbeit des Rubens nur in einem Exemplar erhalten sein sollte. Aber, abgesehen davon, weicht die recht unsichere Technik dieser Ätzung derart von der einzig dastehenden Souveränität der „Hl. Katharina“ ab, daß an Rubens' Hand nicht zu denken ist. Der „Seneca“ in London ist vielmehr die flüchtig in Ätzung angelegte Vorarbeit des Stiches, für den Vorsterman als Autor signiert, nachdem er ihn mit dem Stichel ausgearbeitet hat.

Zu Van Dyck's Iconographie. — In dieser umfangreichen, auf „Van Dyck's Kosten“ hergestellten, Porträtsammlung tragen 14 Blätter die folgende Bezeichnung „Ant. Van Dyck fecit aqua forti.“ Drei weitere Blätter (Philippus Baro Le Roy, — Franciscus Snyders, — Paulus de Vos) haben dieselbe Signatur, nur bald verkürzt, bald erweitert. Ein 18. Blatt (Antonius Triest) hat bloß die Angabe des Inventors (Ant. Van Dyck pinxit), nicht auch die des ausführenden Graphikers; es ist aber aus stilistischen Gründen den 17 anderen als sichere Arbeit Van Dyck's anzuschließen.

Bekanntlich ist bei all diesen Blättern — und zwar nach Maßgabe der Qualität! — nur die geätzte Vorarbeit als das Werk Van Dyck's anzusehen; die Zutaten sind von fremder Hand mit dem Stichel hinzugefügt, wobei der ausführende Stecher nur dann, wenn sein Anteil beträchtlich war, dem „Ant. Van Dyck fecit aqua forti“ noch sein „sculpsit“ beifügte (z. B. „Ant. Van Dyck fecit aqua forti / S. a. Bolswert sculpsit“).

Es war aber voreilig geschlossen, daß man bei allen den erwähnten Blättern den frühesten Zustand für eine Arbeit Van Dyck's nahm, und ganz unvorsichtig war es, daß man auch bei Blättern der Iconographie, welche das Signum „Ant. Van Dyck

fecit“ nicht tragen, den ersten, bloß geätzten Zustand, als Werk des Van Dyck angesprochen hat. Von den, in der angegebenen Weise signierten Blättern scheint nämlich der „Guilielmus de Vos“ in seiner ersten Anlage nicht von Van Dyck herzurühren; erst in dem zweiten Zustand ist Van Dyck's Hand auf der rechten Hälfte sicher zu erkennen. Von wem aber die erste Anlage dieses Blattes herrührt, kann nicht mit Bestimmtheit angegeben werden, (mit dem Stichel vollendet worden ist das Blatt, laut Signatur, von S. a Bolswert!) Nur eines ist sicher: von derselben Hand, wie diese erste Anlage des „Guilielmus de Vos“, stammt — das ergibt der Stilvergleich — auch der „Antonius Cornelissen“; für dieses letztere Blatt aber zeichnet Van Dyck bloß als Inventor („Ant. Van Dyck pinxit. / L. Vorsterman sculp.“). Ein weiteres, unsicheres Blatt ist der „Joannes Wouwerius“ (signiert „Ant. Van Dyck pinxit. / Paul Pontius sculp. / Ao. MDXXXII“). Dieser „Wouwerius“ steht in seiner zierlichen Subtilität ganz allein, und weicht von den signierten Radierungen Van Dyck's besonders stark ab. Jedenfalls müßten die drei zuletzt besprochenen Radierungen — falls sie wirklich von Van Dyck sein sollten — ganz frühe Versuche des Künstlers in der Radierung sein. Warum will man derart unsichere Dinge, die ohne den Schutz einer zweifellosen Signatur gehen, einem Radierkünstler geben, der solche Blätter, wie den großartigen „Ioannes Snellinx“ geschaffen hat! —

Wollte man eine chronologische Sonderung der Blätter vornehmen, so wäre anno 1626 (Rückkehr Van Dyck's aus Italien) der Anfangstermin, und das Jahr 1632 (Übersiedelung Van Dyck's nach England) der gegebene Endtermin. Vielleicht kann innerhalb dieser weiten Grenzen die Radierung des „Philippus Baro Le Roy“ einen festen Punkt abgeben. Dieser selbe „Le Roy“ nämlich ist von Van Dyck auch in einem Gemälde (heute im Wallace Museum) porträtiert worden, und dieses Gemälde ist 1630 datiert; Gemälde und Radierung aber gehen, ganz deutlich, auf ein und dieselbe Naturaufnahme zurück — wodurch sich die Radierung des „Le Roy“ ziemlich bestimmt in das Jahr 1630 fixieren läßt. Dieser Datierung zufolge wären Blätter, wie der noch sehr lahm ausgeführte „Paulus de Vos“ möglichst bald nach anno 1626 entstanden zu denken.

Die Lebensdaten des Jaques De Gheyn.

(Die Biographie des Künstlers durch Const. Huygens ist pag. 112 ff. abgedruckt. Cf. Text pag. 29 ff.)

Ca. 1532. Der Vater des J. D. G., Jacob Jansz. vande Gheyn in Holland geboren. *V. Mander.*

1558. Der Vater des J. D. G. wird Meister der Lucasgilde zu Antwerpen. *Hymans, Mander II 262 note 1.*

1565. Jaques De Gheyn geboren in Antwerpen. *V. Mander.*

1567/1568. Anna De Gheyn, die Schwester des J. D. G., geboren in Antwerpen. *Navorscher V 129.*

1570. Der Vater des J. D. G. als „Glasschryver" nimmt einen Schüler an. *Hymans a. a. O.*

1577. Datierte Radierung von „Jac. de gain" nach W. Haecht. Dieser Künstler kann nur der Vater unseres J. D. G. sein; Van Mander gibt an, daß er und seine Frau aus Utrecht stammten und daß er ein tüchtiger Glasmaler war, daß er kleine Porträts auf Papier und auch große auf Leinwand malte. Er starb anno 1582.

J. D. G. lernte bei seinem Vater das Glasmalen und blieb lange Zeit bei diesem Kunstzweig, obwohl er auch das Kupferstechen etwas lernte.

1582 stirbt der Vater des Künstlers. J. D. G. führt die unvollendet hinterlassenen Glasgemälde des Vaters zu Ende. *V. Mander.*

Um 1586 J. D. G. in Haarlem, um sich bei Goltzius im Kupferstechen zu vervollkommnen. *Van Mander.*

1587. Stiche des J. D. G. nach Guelmus Telcho und nach Goltzius; von Goltzius verlegt. *Pass. 133—144.*

1588. Stich der Vier Evangelisten von J. D. G. im Verlag des Goltzius.

1589. Stiche des J. D. G. nach K. V. Mander, Cornelis Cornelisz, Cr. V. Broeck.

1590. Stich des J. D. G. nach eigener Zeichnung; Porträt des Henricus Borbonius.

1591. Porträtstich des J. D. G. nach eigener Zeichnung.
1591 ist der Lehrer und Verleger des J. D. G., Goltzius, in Italien abwesend. J. D. G. in Amsterdam.

Nach Urkunden (mitgeteilt von Pinchart „Archives" 1881 p. 320—321) erbat sich 1591 der Rektor des Jesuiten-Kollegs in Antwerpen einen Passepartout für J. D. G. „faire sculper certaines figures en cuyvre, pour au plustost les luy envoyer vers Rome, l'on a commencé à y mectre la main, et estant averty qu'en la ville d'Amsterdam se trouve ung Jacque de Gheyn, fort excellant ouvrier en matière de schulpture, qui se mectrait volontiers en debvoir des les achever . . . ."

Am 11. IX. 1591 erhalten die Jesuiten den gewünschten Passepartout für J. D. G.

1590 sqq. arbeitete J. D. G. wenig, „z. T. großen Abbruch leidend in der Kunst, durch die anlockende junge Gesellschaft, indem er aber allzeit die Absicht hatte, sich ans Arbeiten zu machen." *V. Mander.*

In diesen Jahren bildete J. D. G. eine Reihe von jungen Leuten zu Kupferstechern aus, Jan Saenredam, Zacharias Dolendo, Rob. de Baudoux aus Bruxelles, und einen Cornelis, der sich 1604 in Frankreich aufhielt. *V. Mander.*

3. III. 1592. Gezeichnetes Selbstbildnis des J. D. G. mit langer Dedikation. *Berlin. Kupf.-Kab.*

1592. Stich n. Abr. Bloemaert *Passavant 202.*

1593. Für eine Karte der Belagerung von Geertrydenbergh empfängt J. D. G. Geld aus Amsterdam, nach einer Quittung in den „Archieven der Admiraliteit, te Amsterdam". *Navorscher XII, 275.*

29. Oct. 1593 empfängt J. D. G. von den Heere Staaten van Holland 120 fl. für die Dedikation der Karte von Geer-

trudenbergh, die er gestochen und gedruckt hatte, et plus 80 fl. que ceux-ci y ont ajoutés *Kramm.*

De même il reçut du magistrat d'Utrecht 12 pd. pour les exemplaires de cette carte que J. D. G. lui avait présentée. *Kramm.*

Für dieselbe Arbeit empfängt J. D. G. Geld von dem Maler Cornelis Ketel, nach einer Urkunde in den Rechnungen der Stadt Gouda. *Obreen II 35.*

4. XII. 1593. Ist J. D. G. in Amsterdam als Zeuge anwesend bei der Vermählung seiner 25-jährigen Schwester Anna De Gheyn, aus Antwerpen, mit Adriaen van der Borcht, aus Brüssel. *Navorscher V 129.*

1593. Erscheint ein Stich der Verkündigung nach Abr. Bloemaert. *Pass. 200.*

1594 wird J. D. G. in dem nahen Amsterdam Mitglied der „rederijks kamer". *Oud Holland 1896 p. 30.*

1595 heiratet J. D. G., obwohl er in Haarlem seinen festen Wohnsitz hat (zyn vast verblyf hebbende te Haarlem), als römischer Katholik Eva Stalpert van der Wiele aus dem Haag. *Oud Holland 1896 p. 30.*

1595. Stich nach Abr. Bloemaert. *Passavant 203.*

1596. J. D. G. arbeitet zum letzten Male einen Kupferstich nach fremder Vorlage (Verlorener Sohn, nach K. V. Mander; Passavant 190).

Von jetzt ab bestehen die eigenhändigen Stiche des J. D. G. nur noch in kleinen Porträtköpfen nach eigener Zeichnung. 1596 beginnt der Vertrieb von Stichen fremder Hand im Verlag des J. D. G.

25. IV. 1597. J. D. G. erhält die Summe von 120 fl. von den „Heere Staaten van Holland" zu Amsterdam für die Dedikation etc. der Schlacht von Turnhout, auf Kupfer von ihm gestochen und gedruckt. *Kramm.*

1598 ist eine radierte Reproduktion datiert, die J. D. G. nach einer Zeichnung des Pieter Bruegel vom Jahre 1561 ausführte.

Eine datierte und signierte Federzeichnung „Großer Baum an der Fahrstraße". *Berlin, Kupfer-Kab.*

1598/1599. Thesauriers Rekeningen van den Haag: „Betaelt Jacques de Gheyn tot Leiden (!) . . .“
Obreen III 117.

1599 signierte datierte Federzeichnung eines Gebirgspasses. (W i e n Albertina). Ein anderes Blatt dieses Jahres im Brit. Mus. zu L o n d o n.

1600 signierte datierte Federzeichnung einer Landschaftskomposition. *L o n d o n , Brit. Mus.*

Monogrammierte datierte Miniatur einer Eidechse.
F r a n k f u r t , Städel.

1601. Datierte Zeichnung einer Frau auf dem Totenbett.
L o n d o n , Brit. Mus.

1602 datierte Studien am Strand (Fischer, Boote etc.). Federzeichnung; Vorder- und Rückseite. Ohne Signatur.
F r a n k f u r t , Städel.

Signierte, datierte Federzeichnung einer Steinbrücke; vorne drei Fischersleute im Gespräch.
B e r l i n , Kupf.-Kab.

9. V. 1603. „is Jacques de Gheyn de heeren Staten *[zu Amsterdam]* gepresentert hebbende den Z e y l w a g e n v a n Z y n E x e l l e n t i e , by hem gesneden en afgesedt—gekleurt—geinventeert wesende by Sym. Stevin, toegelegt tot eene vereeringe de som van 72 fl. *Kramm.*

1603. Letzter datierter eigenhändiger Kupferstich des J. D. G. Porträt Gorläus. *Passavant 4.*

Monogrammierte, datierte Federzeichnung „Der Teufel sät Unkraut“. Sec. Matth. XIII 25. „Cum autem dormirent homines venit inimicus ejus, superseminavit zizania in medio tritici et abiit.“ *B e r l i n , Kupf.-Kab.*

Signierte, datierte Federzeichnung einer „Landschaft mit einer Mörderszene“. *M ü n c h e n.*

Signierte, datierte Federzeichnung eines Bauerngehöftes. Vorzeichnung zur Radierung.
A m s t e r d a m , cf. Text p. 30.

Signiertes, datiertes Gemälde eines Schimmels.
A m s t e r d a m , Rijksmuseum Nr. 980.

Als Pendant befindet sich in Amsterdam (Rijksmuseum Nr. 981) das Gemälde eines Rappen; ohne Datum oder Signatur.

Hymans (v. Mander) bringt mit diesen Pferdebildern des J. D. G. die Federzeichnung eines grasenden Pferdes (ohne Datum oder Signatur) in Berlin in Zusammenhang. — Ähnliche Zeichnung im Brit. Mus. zu London, (nicht signiert; ohne Datum).

1604 erscheint Van Mander's Schilderboeck mit der ausführlichen Biographie des J. D. G. — Van Mander erzählt, J. D. G. bereue seine frühere Tätigkeit als Kupferstecher, er sei zur Malerei übergegangen und bereite sich durch fleißiges Zeichnen dazu vor.

Signierte, datierte Federzeichnung „Studienblatt nach dem Kopf eines jungen Mannes". *Berlin.*

5. V. 1606 wird Etienne, der Bruder des J. D. G., aus Antwerpen Bürger in Leiden. *De Navorscher V. 328.*

16. V. 1606. J. D. G. Zeuge in Leiden bei der Vermählung seines Bruders Etienne mit Grietje Jansdr. aus Leiden. *De Navorscher V. 328.*

Am 11. IX. 1606 war der Maler und Schriftsteller Karel Van Mander in Amsterdam gestorben. In Frankfurt und Amsterdam Federzeichnungen des J. D. G., die den Kopf des Toten nach der Natur gezeichnet geben. (In Frankfurt ist auf der Zeichnung eine Leier beigefügt).

1607. Privileg für ein Werk des Jacques de Gheyn, „Maniement d'Armes . . .", das 1608 bei R. de Baudoux in Amsterdam erschien. (Stiche nach Entwurf des J. D. G.)

24. XII. 1607 „is Jacob de Gheyn toegeleegt, voor dat hy de Heeren Staten gedediceert ende gepresenteert heeft seker boeck, geintituleert Wapenhandelingen van voers, musketten ende spiesen, achter volgende van syn Excellentie Maurits, Prince van Orange, enz. figuerlyck by den voorsz. van Gheyn uitgebeelt, de som van 200 gl. ensv." *Kramm.*

(anno 1607) „Betaelt Jaecques de Geyn de somme van hondert vyftich ponden in recompense, dat hy den Magistraet van 's-Gravenhage heeft vereert met vyer boucken inne-

houdende die wapenhandelinge van roeren, musketten ende spiesen ende oock mede van dat hij de G a i n ter ernstelicker begeerte van burgemeesters heeft geteyckent zeeckere personagien, die in een steen zijn gehouden, welcke steen gestelt es inde gevel van de nyeuwe dolhuys alhier 's-Gravenhage, etc. . . . . C. L. L.

Tresoriers-rekeningen van 's-Gravenhage Fol. 215 vo.
Oud Holland 1912 p. 112.

23. III. 1608. Die Schwester des J. D. G., Anna, heiratet als Witwe in Leiden zum zweiten Male.

De Navorscher V 129.

1609. Thesauriers Rekeningen van den Haag: „Betaelt Jaecques de Geyn . . .“

Obreen II 118. — Oud Holland 1912 p. 112.

Signierte, datierte Federzeichnung „Zwei Spitzmäuse, an kleinen Keulen turnend, dabei drei Frösche“.

B e r l i n , Kupf.-Kab.

1610. Dieses Datum findet sich auf dem Bildnis des J. D. G., das von Henricus Hondius in der Serie der „Malerbildnisse“ herausgegeben wurde. Der Text des Porträts spielt auf das Ansehen an, das J. D. G. am Hof im Haag genoß: „Geinius eximius, Scalptor, Pictorque peritus, / Inventor felix, judicioque bonus. / Et Belli et Pacis pingens Insignia, gratus / Ipse Duci Belli qui artibus egregius.“

1611 will der alte Huygens im Haag seine Söhne Maurits und Constantyn zu einem Maler ins Atelier geben. — J. D. G. nimmt sie nicht an.

Oud Holland 1891 — abgedruckt im Anhang p. 112.

Une Apparition de Jésus-Christ à sainte Hélène, signée et datée de 1611. Cette oeuvre est au séminaire de Bruges. Elle mesure 60 :45 cm.

Hymans, Mander II 266 note 4, 268.

1619. Erscheint eine englische Übersetzung des Waffenbuches. (The exercise of arms etc.) in Holzschnittkopien nach der Ausgabe von 1608. Verlegt zu Zutphen in 3 Quartheften von Andr. Janssen aus Aelst.

Pass. III p. 122.

1620. Resolutie der Staten-General, 19. IX. 1620. — Erlaubnis für J. D. G., acht Werke seiner Hand zollfrei durch den Sohn an den König von Schweden bringen zu dürfen.
Kramm, Aanhangsel p. 62.

1620. Erscheint eine deutsche Ausgabe des Waffenbuches („Künstliche Waffenhandlung . . .“) bei Peter Iselburgen in Nürnberg. Druck in 2 Heften aus der Druckerei des Sim. Halbmäyern.

1621. In einer Liste, welche die zur Zeit noch lebenden Mitglieder der Lucas-gilde im Haag aufführt: „Jacques de Gheyn, schilder en plaetsnijder.“ *Obreen III 261.*

1621. Erscheint bei Ioannes Ianssonius in Amsterdam eine gestochene Folge von Himmelszeichen. (Arataea / sive / Signa Coelestia / . . . aeris formis ex- / pressae, artificiose ob / oculos ponuntur: / A IACOBO DE GEYN, Sculptore et pictore celeberrimo . . .). Die Stiche sind nach Zeichnungen des De Gheyn (bez.: I. DGheyn. figur.)
Passavant 35—55. (*Exemplar Dresden, K. K. K.*).

1627. 5. Januar, überläßt der „eersame“ Jacques de Geyn de Oude ein Stück Land in der Nähe vom Haag dem Matheus Bijensz für die Summe von 1667 gulden 5 stuivers. — Zeuge ist der Sohn des J. D. G. — Protocollen Notaris Egb. de Witthe in 's-Gravenhage. *Obreen V 40.*

1629. Am 29. März stirbt J. D. G. — nach einer Notiz in Huygen's Autobiographie.

2. IV. 1629 wird J. D. G. in der Groote Kerk im Haag begraben.
Nederlandsche Kunstbode 1881, p. 421.

1628/1631 schreibt Huygens seine Autobiographie, in der er, noch zu Lebzeiten des J. D. G. — also vor dem März 1629, — ausführlich von dem Künstler erzählt.
Abgedruckt im Anhang p. 112 ff.

Constantin Huygens über Jaques De Gheyn d. ä. und über Jacob de Gheyn d. j.

(cf. Text pag. 39 ff.; pag. 94 ff.)

1611 will der Vater von Const. Huygens seine Söhne zu einem Maler geben; er versucht es zuerst bei De Gheyn:

„Ergô cum Jacobi Gheinij, artificis praestantissimi, sed, ut fortunâ tunc jam lautiore, institutionis suae nimis parci, operam frustrà expetisset, Henricum Hondium elegit ... *Autobiogr. d. C. H. fol. 961.*

Die Autobiographie des Const. Huygens ist 1629/1631 verfasst, dort auf Fol. 963 ff. über De Gheyn senior und de Gheyn iunior:

„De his viris, jucundâ mihi familiaritate conjunctissimis (ut ferè clarissimorum amicitias ambire soleo) quando hic interposita ex occasione mentio fuit, indicare paucis judicium meum libet, et, ut à sermone picturae, semper mihi gratissimae, tardius decedam, annectere elogia aliquot praestantissimorum artificum, quos coaetaneos omnes, plerosque amicissimos habui.

„In primis Gheinium patrem summâ artis veneratione colui. Affectum etiam non vulgarem, nisi perpetuâ satis amicitiâ, dum in viuis esset, sanè inter ultima vitae suspiria abunde demonstraui. Dum et postremâ valetudine decumbenti, et mox egregiam Creatori animam piè reddenti, neque fictâ neque cooctâ sollicitudine adfui, et quae pro tempore expediuit, Christiane monui. Artis peritiâ quidquid inuidi obganniant, extremâ fuit. Nec temerè repertum iri credo, qui tam uniuersali et Picturae omnis, et ad hanc spectantium artificiorum, cognitione instructus sit. In delineatione simplici seu calami, seu cretae vel carbonis operam elegisset, nemini secundus erat. Caelaturâ, quam juueni exercitam, senior missam fecerat, Goltzium praeceptorem, si quisquam, proximo interuallo assecutus erat: nec si expressas ab utroque hominum effigies video, facilè discerno uter utri praestiterit. Sculptoriae recentioris, quae ut olim graphij est in caeratis tabulis, et, ut stijlo conceptio, aquae, quam Chrysculcam dicimus, vitam debet, Italico, ni fallor, inuento, primus elegantiam suâ commendauit, solus illustrauit: ut Nicolaum Visscherum sculptorem Amstelodamensem et ipsum perinsignem, profitentem audierim, quidquid in hac arte valeret, uni se acceptum ferre tabellae Gheinij patris, quâ olim discipulos cum ignoto sibi Domino Christo, Emausium contendentes, fictâ locorum amoenissimâ regione, expresserat. Miniaturâ, (cuuis mihi vocabuli veniam in re noua posco) nec Hoefnaglijs meis cessit, nec

Italorum cuiquam, nec Oliverio, Brittano celeberrimo, cuis stupendas tabulas apud aemulum Parentis filium Londini alibique, non paucas vidi. Flores et folia, quae praecipua huius picturae materia est, tum vultus hominum aliaque infinita, incredibili gratia, venustate, subtilitate elaborauit. Tandem suo ingenio ad culmen artis erectus, coloribus, oleo, ut nunc usurpantur, tritis tantoperè excelluit, ut paucis inferiorem extitisse, innumerabiles, et, addo, incomparabiles plurimae tabulae testentur. Hominibus effornandis caeterisque animalibus viuis, fateor neque doctiorum neque meae semper expectationi satis fecisse. At inanimatis, qualia aut libri, aut chartae sunt, aut alia quaeuis humani usus instrumenta, omnes superauit. Cum in floribus versaretur, quo argumento magnoperà delectabatur, nemini vel secundae laudis locum relinquebat, Breugelio sanè et Boschardo clarissimo utrique palmam perpetuô eripiebat. Ad haec optices partem nobilissimam, et sine quâ absolutus Pictor non datur, Scenographiae regulas, Perspectiuam vulgo, adjecerat. Sanè quae ad usum facerent arcana plurima vel obseruarat, vel inuenerat, nec cum aliquo mortalium, quo, ut supra attigi, ingenio erat, facilè communicabat. Architecturae leges, quales antiqui, sanè pro autoritate, tradidere, callebat exactè, et propriae indolis beneficio, summo cum judicio et ornatu applicabat, ut hoc nomine praecipuè prouectâ jam sed vegetâ senectute Mauritio Principi gratiosus euaserit. Etenim Heros iste per omnem vitam aedificandi studium auersatus, sub finem annorum tandem praeludia quaedam moliri coeperat, quae, si vixisset, grandiorum monumentorum structuras augurari videbantur. Hinc extat quam ad pedem Palatij Hagae, in hortulo suae item structurae, quasi villulam urbanam erigi curauit: operâ potissimum Gheinij et consilio nixus; qui, intensiore studio hactenus maceratum ingenium his oblectamentis non inuitè recreabat, ordinandisque porticuum, areolarum, fontium et huiusmodi deliciarum ornamentis neque ingratam operam dominio nauabat, neque sibi infructuosam, ut quam lautissimo stipendio Mauritio primum, deinde Henrico Principi meo locabat. Operis imperfecti quo, Italorum exemplo, rupium aquatilium abrupta solertissimè imitari coeperat, laborem et mercedem unico filio Jacobo transcripsit, Iuueni, praestantissimis ingenij dotibus, parente nescio an minori, certe dignissimo. Hic ab exeunte infantia paternis artibus instructus, necdum adolescentiae annos egressus, tam praeclara sui monumenta quâ calamo, quâ cretâ, nec non coloribus partim edidit, ut, jam par maximis, stuporem saeculo non vulgarem

incusserit, expectationem verò de se toti Italiae inuidendam fecerit. Ea ego tantae spei ac felicitatis initia expendens, indig, nari non obscurè soleo, fieri potuisse ut incuriâ negligerenturquemque inter homines Belgas aeterno patriae ornamento natum patet, condito talento sterili illaudabilique otio indormiuisse. Sed hic, penè dixerim, non satis angustae rei domesticae fructus est. Hactenus, ut putaui, sola paupertas ingenijs obstitit, nunc felicitate nimia suffocantur. Nec despero tamen, praeclarissime amicorum, quin ad gloriae sementem, ad ingenium illud, inquam, rediturus sis et, ut animi dumtaxat caussâ nobilissimam artem exerceas, sanius expensurus quantò otiari praestet quam nihil agere. Post familiares Gheinios, etiam Henricum Goltzium nouisse glorior . . .

Die Biographie des Johan Lys in Sandrart's „Teutscher Academie".

(Cf. Text pag 48 ff.)

I. Sandrarts Beziehungen zu Johan Lys.

Die Ausgabe der „Teutschen Academie" von anno 1675 enthält eine Biographie des Sandrart, die als zuverlässig angesehen werden kann; denn sie beruht auf mündlichen Äußerungen des Sandrart, wie an Ort und Stelle versichert wird. p. 4. „Dannenhero sind wir seine Vettern, Discipeln und Lehr-Schüler, die wir vor andern . . . genossen haben, bewogen worden, dasjenige, was wir in den Lehr-Jahren auch hernach, aus seiner nutzfruchtenden conversation und Discussen, von Ihm selbst erzehlen gehöret, oder auch von anderen glaubwürdig vernommen haben, möglichsten Fleißes zusammenzutragen, und ohne sein Wissen in Druck zu fördern . . . Unvollkommen . . . Wir leben aber doch der sichern Hoffnung, Er werde mit unserm guten Willen sich vergnügen und . . ."

Nach dieser Biographie verließ der am 12. V. 1606 in Frankfurt geborene Sandrart nach einer Lehrzeit (bei Egid. Sadeler) in Prag und (bei Gerard van Honthorst) in Utrecht und einem längeren Aufenthalte am Hofe Carls I., wohin ihn Gerard von Honthorst mitgenommen hatte, anno 1627 England, infolge der Aufregungen, die durch die Ermordung seines Gönners, des Herzogs von Buckingham, erfolgt waren. Sandrart beurlaubte sich beim Könige, um nach Italien zu reisen. Nachdem er in Holland und in seiner Heimatstadt Frankfurt Station gemacht hatte, „nahme Er ihm vor, über Augsburg und durch Tyrol, sein Gesicht nach Italien zu wenden, und zwar erstlich Venedig zu begrüßen . . . Als er zu Venedig glücklich angekommen, ward er, von Johann Lys, sonsten Pan genannt, auch von Nicolao Renier[1]), gar höflich und freundlich empfangen: welche ihn überall hinführeten, wo etwas fürtreffliches in Palatien, Kirchen Saelen und Schulen zu sehen war (*loc. cit pag. 7*) . . . Die Begierde, noch

mehrere Progreßen in der Zeichenkunst zu thun, machte Ihn von Venedig nach Rom abreisen: dahin er, in Gesellschaft seines Vettern, und des kunstreichen Kupferstechers Le Blon, sich auf den Weg machete. (*loc. cit. pag.* 8) . .

Nach dieser Biographie also war Sandrart mit Lys um das Jahr 1628 in Venedig zusammen. 1629, nachdem Sandrart nach Rom weiter gereist war, starb Lys an der Pest zu Venedig.

II. Die Biographie des Johan Lys durch Sandrart hat folgenden Wortlaut (Teutsche Academie, 1675, II. Theils III. Buch; XX. Capitel, pag. 314 bis 315).

Johann Lys, und noch neun und dreyssig andere Mahlere.

CXCIV. Johann Lys, sonst Pan genannt, von Oldenburg: Seine Werke zu Venedig, der erschlagene Abel; Der Fall Phaetons: Zwey Dorfstuck, und andere Sachen: Sein Lebenswandel . . .

Johann Lys ist um so viel preißwürdiger, weil er alle Mahlere seiner Nachbarschaft an Kunst überstiegen, wie wir dann aus diesem entlegenen Land Oldenburg, bißher keines Künstlers unserer Profession gedenken können, er aber hat sich nach gelegtem Grund in der Mahlerey auf Amsterdam begeben, und daselbst des Heinrich Golzii Manier zu ergreiffen sich sehr bemüht, auch Geistreiche Sachen gemahlt; Von dannen zog er nach Pariß, Venedig und Rom, nahme eine ganz andere Art an, und weil es ihm zu Venedig sehr wol ergangen, kehrte er gar bald wieder zurück dahin, machte sehr fürtrefliche seiner Neigung nach 2 oder 3 Spannen hohe Bilder, worinnen er antichen und modernen Manier gleichsam untereinander wunder-zierlich temperiert, auch angenehm, liebreich und wol colorirt waren., daß er in allen Theilen sehr wol beschlagen zu seyn schiene.

Er mahlte unter andern merkwürdigen Sachen zu Venedig in der Kirche alli Tolentini in Lebens-Größe, einen nackenden heiligen Hieronymum [2]) in der Wüsten, wie er die durch den Engel geblasene Posaune anhöret, und zum Schreiben die Feder in der Hand hält, alles sehr lebendig, berührlich, mit angenehmen Farben und wolgefällig; doch übertreffen seine kleine

[1]) Dieser um 1628 in Venedig mit Johan Lys und Sandrart befreundete Maler ist der aus Maubeuge gebürtige Porträtist Renieri, der nach einer Lehrzeit bei Abr. Janssens in Antwerpen seinen Wohnsitz in Venedig hatte, wo er bis 1641 nachweisbar ist. (Letzteres nach C. Ricci's Kunst in Norditalien pag. 98.)

[2]) Dieses Bild heute noch in Venedig, Chiesa di S. Nicola da Tolentino (cf. Houbraken I 206. — cf. Lanzi und danach Nagler, Lexikon VIII p. 143). Von der Stichreproduktion dieses Gemäldes ein Exemplar Wien Albertina, niederländische Stiche vol. 41 fol. 20.

Bilder von 2 oder 3 Spannen hochselbiges Werk weit, wie alda in der gleichen Größe der von seinem Bruder Cain todt geschlagene un ruckwärts in Verkürzung liegende Abel, [1]) von Adam und Eva, so vorhin keinen todten Menschen gesehen, schmerzhaft beklaget wird, ausweiset. In gleich herrlicher Manier mahlte er den Fall Phaëthons [2]), mit seinem Wagen, und unten auf der Erden die Wasser-Nymphen so voll Schrecken übersich sehend, an welchen nackenden Schönen Nymphen, wie auch in der zierlichen Landschaft und entzündten Wolken, Lys gezeigt, daß er ein Meister der Farben, und zierlichen Colorits gewesen. Eben also machte er etlicher Verliebter Conversation und Gespräche auf moderne Weiß, und das Amorose Venetianische Frauenzimmer mit Music, Chartenspiel, spatzierend, und sonst allerley Begebenheiten, die sich in Liebes-Ubung ereignen, alles so vernünftig, daß es nicht genug kan gelobet werden.

Ferner mahlte er eine Dorf-Hochzeit,[3]) wo nach gehaltner Mahlzeit der Tanz angehet, und der Pastor mit der Braut bey der Hand ganz frölich den Anfang machet, denen der Bräutigam mit der Wirthin und andere Bauern mehr nachfolgen, und sich, nach Dorfs Gebrauch, lustig herum schwingen, bey dem Spiel der Sackpfeiffen und Schalmeyen, die aus dem Schatten eines lieblichen Lindenbaums herfür kommet; neben die Dorfleute und im Wirthshaus alles lebendig und im Handel ist, das ander darzu gehörige Stuck stellet der bezechten Bauren Uneinigkeit[4]) vor, die erbärmlich untereinander mit Mistgabeln, und Hacken zu schlagen, darzwischen ihre Weiber rennen, und hinterrucks die zornige ganz erbleichte Männer aufhalten; der Zech-Tisch stürzet einen alten trunknen Bauern zur Erden, samt andern vielen seltsamen unhöflichen Bauern-Bräuchen.

Nach diesem hat er gefärtiget eine Tentation S. Antonii sehr seltsam, jedoch freundlich, da der alte glatzkopfigte Eremit,

[1]) Ein Gemälde des Toten Abel von Johan Lys befindet sich in Venedig bei Giovanelli. Cf. Stich des P. Monaco (Nagler, Lexikon VIII p. 144). Sandrart's Notiz über diese Komposition wurde von Houbraken übernommen (cf. Hofstede de Groot, Houbraken I 206).

[2]) Diese Erwähnung wurde von Houbraken I 206 übernommen.

[3]) Ein „Hochzeitszug" von Johan Lys im Mus. zu Pesth (83:66,5 cm). Nach Frimmel, Blätter für Gemälde-kunde IV p. 73 vielleicht das Gegenstück zu der „Rauferei" in Innsbruck und beschnitten.

[4]) Eine „Rauferei" von Johan Lys im Ferdinandeum zu Innsbruck (90:68 cm). Cf. Frimmel, Blätter f. Gemälde-kunde V p. 115.

von wunder-seltsamen erdichten Gespenstern, Lichtern und Weibsbildern angefochten wird; mehr hat er schöne *Conversationen* geharnischter Soldaten, mit Venetianischen *Courtisanen*, da unter lieblichen Seiten- und Kartenspiel, bey einem ergötzlichen Trunk jeder nach seinem Gefallen *conversirt*, und im Luder lebt, worinnen die Vielfältigkeit der *Affecten*, Gebärden und Begierden eines jeden so vernünftig ausgebildet sind, daß diese Werke nicht allein hoch gepriesen, sondern auch von dem Kunstliebenden um großen Wert erkauffet worden. Er zeichnete viel auf unserer *Academie* zu Venedig nach den nackenden *Modellen*, denen er im Mahlen ein besondere *Gratia* und gleichsam mehr als natürliches Leben wuste zu geben; der *Antichen* aber, und ihrer *seriosen* Schulen achtete er nicht viel, mit Vermelden, er *aestimire* zwar selbige sehr hoch, wann er aber dieser seiner Manier ganz widrigen Art wolte nachfolgen, müste er wiederum von vornen anfangen lernen. Dannenhero beliebte ihm mehr Titians, Tintorets, *Paul Verones*, del Fetti und anderer Venetianer Manier, sonderlich des letzten.[1])

Er hatte den Gebrauch, sich lang zu besinnen, eh er seine Arbeit angefangen, hernach, wann er sich *resolvirt*, ließe er sich nichts mehr irren; da wir zu Venedig beysammen wohneten, blieb er oft zwey oder 3. Tag von Haus, und kame dann bey Nacht ins Zimmer, setzte sein Palet mit Farben geschwind auf, *temperirte* sie nach Verlangen, und verbrachte also die ganze Nacht in Arbeit: Gegen Tag ruhete er ein wenig, und fuhre wieder 2. oder 3. Tag und Nacht mit der Arbeit fort, so daß er fast nicht geruhet, noch Speise zu sich genommen, dawider nichts geholffen, was ich ihme auch zusprache, und *remonstrirte*, daß er sich selbsten Schaden thäte, Gesundheit und Leben verkürzte, sondern er verharrte bey seiner angenommen Weiß, blibe etliche Tag und Nacht, weiß nicht wo, aus, biß der Beutel leer worden; alsdann machte er wiederum seinem alten Brauch nach, aus der Nacht Tag, und aus Tag Nacht. Also hab ich mich von ihm nach Rom begeben, dahin er zwar versprochen, so bald die angefangene Arbeit würde vollendet seyn, mir nachzufolgen, aber das widrige Glück verhinderte seinen Vorsatz, indem die An. 1629. entstandene große Pestilenz diesen unordentlichen Johann von Lys, neben andern, hingerißen. Seiner Stuck sind zwar viel

[1] Dieser „letzte" der dem Johan Lys „sonderlich beliebte" ist ganz offenbar der um 1624 zu Venedig gestorbene Domenico Feti, worauf bisher, meines Wissens, onch nicht hingewiesen wurde. Cf. Text p. 50.

zu Venedig, mehr aber zu Amsterdam, und werden daselbst in sehr hohen Ehren gehalten.[1])

[1]) Fast alle die von Sandrart erwähnten Bilder lassen sich heute noch nachweisen. Die meisten hat, wie aus den Anmerkungen zu pag. 116 hervorgeht, Frimmel identifiziert. [Vgl. Blätter für Gemäldekunde IV p. 73 und V p. 115.] — Von den Morraspielern in Cassel (Nr. 186; Lwd. 74 : 54 cm) befindet sich eine Replik bei Herrn Prof. Friedrich Sarre in Berlin, worauf mich Prof. Ad. Goldschmidt aufmerksam machte. Diese Replik scheint etwas breiter zu sein als das Casseler Exemplar; denn sie mißt 74 : 58 cm. Der Besitzer des Gemäldes teilte mir liebenswürdigerweise im Jahre 1909 folgendes mit: „Zufällig war ich neulich in Cassel, wo mir ein paar Abweichungen von meinem Bilde auffielen, und zwar im Hintergrunde.“ Ist dieses Gemälde identisch mit dem auf der Versteigerung H. Houck 1895 in Amsterdam vorkommenden? — Das Bild eines „Schäfers mit Schäferin“ in Darmstadt, das Wurzbach in seinem Niederländischen Künstlerlexikon als „Lys“ erwähnt, hat mit diesem Künstler nichts zu tun. — Außer den im Original erhaltenen Gemälden des Johan Lys sind uns eine ganz beträchtliche Reihe von Kompositionen des Künstlers in alten und neueren Reproduktionen aufbewahrt; charakteristischer Weise viele von P. Monaco. cf. Text. pag. 50.

Die Lebensdaten von Jacob de Gheyn, dem jüngeren.

cf. Text p. 71 ff.

[Signiert auf dem lateinischen Titel der „Septum Sapientium . . . icones" als „Jacobus Gheynius iunior".]

1. IV. 1595 heiratet der Vater des Künstlers, Jaques De Gheyn, in Amsterdam, im 30. Lebensjahre. (cf. Biographie des Jaques De Gheyn d. ä. pag. 107). Demnach ist unser Künstler vermutlich frühstens um die Wende des Jahres 1595/1596 geboren; nicht schon anno 1594, wie Hymans (Mander II 265) annimmt. (Diese Annahme vielleicht nach jener Berliner Zeichnung, die Wurzbach als Quelle in der Biographie des Jac. de Gheyn jun. aufführt.)

Geht bei seinem Vater in die Lehre, und zeichnet sich schon früh durch Feder- und Kreidezeichnungen, sowie durch kolorierte Arbeiten aus.

Nach der Autobiographie des Huygens; cf. p. 113.

1614. „La Vie de L'Empereur Charles V." — Folge von 8 nummerierten Blättern nach Vorlage des Antonio Tempesta; gemeinsam mit Corn. Boel von de G. ausgeführt.

Katalog p. 171 Nr. 1.

1615 ist im Haag in der Lucasgilde: „Jackus de Gheijn, schilder" (Obreen, der die Urkunde mitteilt, bezieht sie auf Jac. De Gheyn d. ä. — was nachzuprüfen wäre).

1616 (1615?). „La date de 1616 figure . . . sur une Leçon d'Anatomie du professeur P. Paauw, de Leyde, gravée d'après De Gheyn pour André Stock (Voir Vosmaer, l'Art 1877, tome II, p. 73). Il est douteux que la composition qui n'est pas sans analogie avec celle qui sert de titre au traité d'anatomie de Vesale, soit du fils (sc. fils de Jac. de Gheyn senior), encore à ses débuts."

Hymans, Mander II 268.

1616 erscheint die erste Arbeit nach eigenem Entwurf von de G. — Folge von 7 Radierungen der „Weisen Griechenlands"; dazu ein Titelblatt. (Katalog Nr. 2, pag. 172). Auf dem Titelblatt die folgende Dedikation des Künstlers an seinen Vater: „Hasce septem Gräciä sapientum Imagines D: Jacobo / de Gheyn Parenti, optimo, Jacobus de Gheyn filius, ex / inuentione sua, propia manu aeri incisas, ob rectam / institutionem in hac arte ab illo acceptam, gratitudinis / primitias L. M. Q. dedicat consecratq."

1617 monogrammierte, datierte Radierung „Vertu mesure du bonheur". *Katalog Nr. 4.*

1619 bezeichnete, datierte Radierung der „Laokoongruppe". *Katalog Nr. 3.*

1620 geht de G. nach Schweden, um 8 Werke seines Vaters dem König von Schweden zu überbringen. *Kramm, Aanhangsel p. 62.*

5. I. 1627 assistiert de G. seinem Vater als Zeuge vor dem Notar. *Obreen V: 40.*

1628/1629 ist die Selbstbiographie des Const. Huygens geschrieben, in der vermeldet wird, de G. habe seit langer Zeit die Kunst vernachlässigt. (Die letzte datierte Arbeit war von anno 1619). *Cf. Anhang p. 114.*

1638 bezeichnete, datierte Radierung der „Vier Hauptbüsten, aus welchen über dreizehn andere hervorblicken". *Andresen, Handbuch I p. 570 Nr. 2.*

Katalog der Radierungen

einiger in der Abhandlung untersuchter Künstler.

Im folgenden ist das „radierte Werk" einiger in der Abhandlung untersuchter Künstler gegeben, weil die entsprechenden Angaben in den Handbüchern nur kurz oder ungenau sind.



Katalog der Radierungen des Geerit Pietersz.

cf. Text p. 19 ff.

1. **Predigt Johannis des Täufers.** Radierung. 26,3 : 24,8 cm Einfassungslinie; dazu unten ein 1,6 cm hoher Schriftrand; darin zweimal 2 lateinische vierfüßige Jamben. In der Darstellung rechts unten die Jahreszahl 1593.

I. Zustand: Vor den Versen im Unterrande.
(cf. Wessely, Repertorium IV, 1881, p. 248).

II. Zustand: wie beschrieben.
(München).

III. Zustand: hinzugefügt im Rande die Adresse, u. zw. links vom Text: NICOLAES DE rechts vom Text: CLERC Exc.
(Amsterdam).
(Dresden Fr. Aug. II; 70 837; s. v. „C. v. Haarlem").

IV. Zustand: die Adresse „Nicolaes De Clerc" ist getilgt; dafür rechts vom Text, die neue Adresse: „Joannes star. ex".
(Dresden Fr. Aug. II; 70 838; s. v. „C. v. Haarlem").
(Dresden, K. K. K. s. v. „Spranger").

V. Zustand: links vom Text gestochen: C. I. Visscher ex.
rechts vom Text: G. P. Fecit.
(Wien, Hofbibliothek).
(Wien, Albertina).

VI. Zustand: Links steht „P. Goos ex." — rechts: „G. P. [das Monogramm des Künstlers] Fecit". Der Unterrand ist um 5 mm schmäler.
(Wessely, Repertorium IV (1881) p. 248).

---

2. **Die Hl. Familie mit dem Apfel.** Breitformat. Radierung. 18,8 : 22,3 cm Einfassungslinie; dazu unten ein Schriftrand; darin ein lateinisches Distichon.

I. Zustand: In der Darstellung, unten in der Mitte, die Jahreszahl „1593“ und etwas höher nach rechts die Adresse „Joannes starterus ex.“
(Amsterdam).
(Dresden Fr. Aug. II; s. v. „Bloemaert“ — verschnitten!)

II. Zustand: statt des „starterus“, was getilgt, steht „Amalis“ sodaß die Adresse jetzt „Joannes Amalis ex.“ lautet.
(Amsterdam).

III. Zustand: die alte Adresse getilgt; dafür steht die neue „Visscher excudit“; hinzugefügt ist, links von der Mitte, in selber Höhe wie die Adresse „G. P. fecit.“
(Wien, Hofbibliothek, vol. 50 [2] fol. 10).

---

3. **Caritas.** Hochformat. Radierung. 24,4 : 18,7 cm Einfassungslinie; dazu unten 1,7 cm Schriftrand; darin zweimal 2 lateinische vierfüßige Jamben.

I. Zustand: Vor der Schrift.
(München).

II. Zustand: In der Darstellung unten, in der Mitte „Joannes Starterus exc.“
(Wien, Albertina).

III. Zustand: die Adresse ist getilgt; dafür eine neue Adresse eingestochen: „Visscher excudit“; außerdem ist rechts unten in der Darstellung hinzugefügt „G. P. Fecit“.
(Amsterdam).
(Wien, Hofbibliothek).
(Dresden, Fr. Aug. II, 71 071).

Heinecken, Dictionnaire des Artistes (1778–1790) tome 3, p. 33 „Gaetan Piccini“ (cf. Malpé) d'après Abraham Bloemart.
Brulliot, Dictionnaire des monogrammes, Munich. (1832–1834) vol I Nr. 1074 „ . . . ouvrage d'un graveur flamand.“
Nagler, Monogrammisten III, 258.
Renouvier, Types et Manières II Cap. XXVI p. 11 „Bloemaert“. — Geht auch als Claes Pouwelszoon (z. B. Renouvier a. a. O. cap. 27 pag. 27).

---

4. **Ruhe auf der Flucht; Maria, das Kind säugend.** Breitformat. Radierung. 20,0 : 26,4 cm Einfassungslinie; dazu unten ein 1,85 cm hoher Schriftrand; darin 2 lateinische Distichen (auf Herodes). — In der Darstellung unten in der Mitte die Jahreszahl „1593“.

I. Zustand: wie beschrieben.
(A m s t e r d a m).

II. Zustand: dazu die Adresse „Joannes Starterus ex.")
(B r a u n s c h w e i g).
(D r e s d e n , K. K. K. s. v. Bloemaert). Zweites Exemplar s. v. Spranger.
(D r e s d e n , Fr. Aug. II; Nr. 70 839, „Corn. v. Haarlem").
(M ü n c h e n).
(W i e n , Albertina).
(W i e n , Hofbibliothek).

Huber-Rost, Handbuch, Bd. V (1801) p. 218, Nr. 4 „A. Bloemaert".
Renouvier, Types et Manières II cap. XXVI p. 11.
Wurzbach gibt in seinem Niederländischen Künstler-Lexikon an, daß er einen Zustand kennt, der „Peters Inv. fecit" bezeichnet ist. (a. a. O. „G. Pieters").

---

5. **Hl. Cäcilie.** Hochformat. Radierung. 18,7 : 13,7 cm Einfassungslinie; dazu unten 1,2 cm Schriftrand (leer) und seitlich 0,3 cm Plattenrand, desgleichen oben 0,6 cm. In der Darstellung unten rechts die Jahreszahl 1593.

I. Zustand: wie beschrieben.
(A m s t e r d a m).

II. Zustand: statt der Jahreszahl, in der Darstellung unten rechts, steht die Adresse „Joannes Starterus ex." — Der Rand ist allseits, auch unten, verkürzt, so daß er nur mehr noch 0,2 (bis 0,3) cm mißt.
(W i e n , Albertina).
(D r e s d e n , Fr. Aug. II; 15 319; s. v. „Bloemaert").
(D r e s d e n , Fr. Aug. II; s. v. „Peeters").
(D r e s d e n , Fr. Aug. II; 71 070; s. v. Geerit Pietersz).
(D r e s d e n , K. K. K. s. v. „Spranger").
(W i e n , Hofbibliothek).

---

6. **Hl. Magdalena, vor dem Crucifixus knieend.** Hochformat. Radierung. 31,2 : 20,45 cm Einfassungslinie; dazu allseitig 0,2 cm Plattenrand. In der Darstellung unten links die Jahreszahl 1593.
(W i e n , Hofbibliothek, vol. 50 [2] fol. 11.)
(M ü n c h e n , 113 914 — die Ecke oben links abgerissen).

7. **Landschaft mit Jupiter und Callisto** als kleinen Staffagefiguren. 15,3 : 24,1 cm Einfassungslinie. Im Rand folgende Schrift „Calisto A Jove Comprimitur G. P. invent et Fecit.“ — Links davon die Adresse „Joan Meysens excud.“

   (Dresden, Fr. Aug. II; 77 515).

   unbeschrieben (?) cf. Text p. 21.

Stiche nach Geerit Pietersz.

1. **Hl. Cäcilie, Orgel spielend;** dabei drei Putten. Hochformat. Kupferstich. 22,6 : 18,6 cm Einfassungslinie; dazu unten 1,65 cm Schriftrand; darin „S. CECILIA“ und eine lateinische Zeile (Psalm 150). — In der dritten Zeile des Randes, links „G. Petr. inuent.“ (G. und P. verschlungen!), rechts Theodor Galle sculp. — Im Blatt, in mittlerer Höhe, links „Phls Gallee xcud.“

   (Wien, Hofbibliothek).

---

2. **Die Gottlosen vor der Sintflut.** Vordergrund ein Gelage von Nackten an einer frugal gedeckten Tafel. Im Hintergruude rechts die Arche Noäh. Breiformat. Kupferstich. 21,15 : 34,0 cm Einfassungslinie; dazu unten ein Schriftrand; darin: „Sic erat in diebus Noe.“ In der Darstellung unten links: „G. Petr. inuent.“ (G und P verschlungen!), rechts „Corn. Galle sculp. . . . Ioan Galle excud.“

   (Hymans, Mander II p. 257 Note 1).

3. **Die Gottlosen am Tage des Jüngsten Gerichts.** Breitformat. Kupferstich. Offener Saal. Hinten die Tafel. Links die Musik. Rechts Liebespaare. In der Mitte ein Paar im Solotanz. In den beiden Fensterausblicken Anspielungen auf das jüngste Gericht.

   21,1 : 34,2 cm Einfassungslinie, dazu unten 2,4 cm Rand.

   In der Darstellung unten
   rechts: Martinus vanden Enden excudit.
   links: Cornelius Galle sculp.

Im Schriftrand: SIC ERIT ADVENTVS FILII HOMINIS.
darunter drei latein. Distichen, die unterzeichnet sind: Laurent. Beyerlinck C.
(Dresden, K. K. K. als „K. v. Mander.")

4. **Concert champêtre.** Im Schatten eines großen Tuches, das zwischen zwei Bäumen aufgespannt ist, sitzt auf dem Waldboden eine Gesellschaft von Herren und Damen, die teils sich zärtlich unterhalten, teils einem Klavierspieler zuhören. Breitformat. Kupferstich. 21,6:33,3 cm Einfassungslinie; dazu unten 3,5 cm Schriftrand; darin 2 lateinische Distichen des Corn. Kil. Duffl., und eine Dedikation des Philip. Galle an Henr. Persijn. In der Darstellung unten, links von der Mitte „G Petr. inuent" (G und P verschlungen!), rechts von der Mitte „Phls Galle excud.", in der Mitte „Cornelius Galle sculp."
(Wien, Hofbibliothek).

5. **Bildnis des Adolph. Vorstius,** Professor in Leiden. Stich von Paul Pontius.

Nagler, Künstlerlexikon XI p. 503 Nr. 71 „A. Vorstius, Med. et Bot. Prof. — nach G. Petri, fol. — Retouchiert mit G. Huberti's oder von Merlen's Adresse.
Nach Nagler l. c. und Hymans, Mander II p. 257 Note I.

6. **Die 12 Sibyllen.** Kupferstiche.

Nagler, Künstlerlexikon XI p. 292 „Gerhard Pieters — C. van Sichem stach nach ihm 12 Sibyllen, 12 seltene Folioblätter."

Provisorischer Katalog der hauptsächlichen graphischen Arbeiten des Simon Frisius.

cf. Text p. 43ff.

A. Gestochene Blätter, nach eigener Erfindung.

1. **Die Tafel der 10 Gebote**; bestehend aus 4 einzelnen Blättern, von denen jedes 46 : 38 cm mißt. Auf der Tafel rechts die Signatur: „Frisyus." Unten im Rand rechts die Adresse: „by Geraerd Valck Ghedruckt t'Amsterdam."

   I. Zustand: Mit anderer Adresse, als beschrieben.

   II. Zustand: Die erste Adresse ist getilgt und die Adr. G. Valck eingesetzt (wie beschrieben).
   (A m s t e r d a m , s. v. „Frisius"; II. Zustand).

2. **„Lusthof der Schryf-konste** / Geschreven en ghesneden door SYMON DE VRIES, van Harlingen / Tot Amst. Ghedruckt by Willem Janszoon / Anno 1610" — gr. 4⁰. quer — 21 Blatt — Der 2. Titel lautet:
   „Lusthof der Schrijfconst. . . Daerinne de Jonckheijt als in een wellustich hof derselver Const aengeboden wert door veele ende verscheyden Manieren van Exempelen, zekere fondamenten ende grondregelen om constig en wel te leeren schryven allerleye aerd van geschriften. Door SYMON WYNHOVTS FRIES, van Harlinghen."
   (Nach Kramm. Levens en Werken [1857] V p. 1812).

B. Blätter nach Frisius eigener Erfindung, von ihm selbst teils radiert, teils gestochen.

3. **Sibyllen**; nummerierte Folge von 12 Blatt. Halbfiguren von Sibyllen und weiblichen Heiligen.
   Jedes Blatt 13,6 : 10,9 cm; dazu unten ein Schriftrand. Die NNr. 1, 3, 6, 10, 12, sind ganz mit dem Stichel ausgeführt.

— Die NNr. 5 u. 9 sind großenteils radiert. — Gänzlich in Radierung ausgeführt ist das Blatt Nr. 2 „S. SAMIA". — Auf Blatt Nr. 1 im Schriftrand „Simon frisius fecit / Henr. hondius excud.

I. Zustand: Vor der Nummerierung. Auf dem ersten Blatt, die Adresse lautet, „P. Kaerius Excudit".
(Dresden).

II. Zustand: Mit der Nummerierung. Auf dem ersten Blatt, die Adresse, lautet „Henr. hondius excud." Wie beschrieben.
(Berlin).

III. Zustand: Mit lateinischem und niederländischem Text im Schriftrand. Auf dem ersten Blatt, die Adresse lautet „J. P. Schabaelie Excud."
(Amsterdam).

Renouvier, Types et manières II cap. 29, pag. 32.

C. Radierte Blätter — nach des Frisius eigener Erfindung.

4. **Amsterdamer Ansichten,** nummerierte Folge von 5 Blatt; jedes Blatt 14,9 (—15,2) cm : 20,65 (—21,1) cm Einf.-linie, dazu ein Schriftrand mit der Bezeichnung der Örtlichkeit. Auf dem 1. Blatt; links vom Ortsnamen die Adresse: „R. de baud. excud", rechts vom Ortsnamen die Signatur: „S: Frisius fec."
Die Nummern stehen im Bild unten.
a) d'oude S. Anthonis Poorts
b) Houtewael
c) D'oude Regulliers Poorts
d) Kostuerloren
e) Ouertoom
(Wien, Hofbibliothek).
(Dresden, Fr. Aug. II; 11 731 bis 11 734).
(München „Merian", ohne den Schriftrand).

---

5. **PYRAMIS PACIFICA.** Radierung. Sehr großes Blatt; das obere Viertel ist für sich gedruckt und zum Ankleben gedacht. — Auf dem Postament der Pyramide steht die Signatur „S. de / Fries / fecit".
(Der Verleger dieser Radierung, Broer Jansz. im Haag, erhielt am 11. VI. 1609 eine Zahlung für dies Werk von den Staten-Generaal).
Muller, Historieplaten Nr. 1270.
(Amsterdam).

Diese Radierung wurde später in der Mitte ausgeschliffen, umgearbeitet und 1618 als „t'Arminiaens Testament" von Visscher herausgegeben. 53,5 : 45,7 cm.

(Amsterdam,)

Renouvier II. cap. 29 pag. 32.

---

6. **Blick auf ein Gehöft.** Hochformat. Rechts vorn die Oberkörper von zwei enteilenden Hirten. Links zwei große dunkle Bäume.

   31,6 : 20,7 cm geätzte Einfassungslinie, dazu ein 3,1 cm hoher Schriftrand; darin 4 niederländische Verse.

   Im Rande, links vom Text: „S. Frysyus". Im Rande, rechts vom Text: „Gedruct by Herman / Allertsz. koster."

   (Amsterdam).

   (München).

   (Wien, Albertina).

   (Wien, Hofbibliothek).

Huber Rost V p. 313 Nr. 55.
Nagler, Lexikon IV p. 505.

---

7. **Figuirlicke Afbeeldinghe ende waerachtighe Beschryvinghe vande Groote Vergaderinge in s' Graven Hage . . . . 4. Febr. 1613.**

   Gravure zeer br. in-fol. en langw. kl. in 4⁰ z. n. v. gr. (door S. Frisius).

cf. Muller, Nederlandsche Historieplaten Nr. 1289.
cf. Stolk, Katalog (1895) Nr. 1288.

7a. **A. Zyn Pr. Excell. Graef Maurits van Nassau . . . .**

   Gravure br. in fol. / z. n. v. gr., maer ook door S. Frisius.

   Kramm teilt p. 1812 eine Urkunde mit, nach der Frisius am 16. III. 1613 von den Staten-Generaal für folgende Arbeit Zahlung erhielt: „Is Symon Frisius toegeleet thiens guldens, eens, vor de exemplaren van de representatie van de acte van de Presentatie van de Jarretiere, geschiet aen zyn Excellentie, den vierden February lestleden, van wegen den Coninck van Groot-Brittanien, daermede hy hare Ho. Mo. heeft vereert."

cf. Müller, l. c. Nr. 1290.
cf. Stolk, l. c. Nr. 1289.

D. Radierte Blätter des Frisius nach Erfindung fremder Künstler.

8. **Nummerierte Folge von 24 Landschaften nach Matth. Bril**; dazu ein Titelblatt. Reine Ätzung. — Jedes Blatt

ca. 9,7 : 15,6 cm Einfassungslinie. — Die Nummernstehen im Rande links unten.

I. Zustand: das Titelblatt hat folgenden Text: „TOPOGRAPHIA / VARIARVM / REGIONVM // Inventa à Mathaeo / Bril, aeri incisa / a Simone Frisio, // Ab. H. Hondio / excusa, / Cum privilegio / Anno / 1611."
(Wien, Hofbibl. s. v. „Bril").

II. Zustand: auf dem Titelblatt sind Datum und Adresse verändert; sie lauten jetzt „ab. C. I. Visscherio / excusa / Cum privilegio / Anno / 1651."
(Dresden, K. K. K. „Bril").

Renouvier II cap. 29 pag. 32.

---

9. Nummerierte Folge von 28 Landschaften nach Matth. Bril; dazu ein Titelblatt. Reine Ätzung. — Jedes Blatt ca. 9,6 : 15,6 cm Einfassungslinie. Die Nummern stehen im Rande links unten. — Drei Blätter dieser Folge sind 1613 datiert; zwei sind 1614 datiert.

I. Zustand: das Titelblatt hat folgenden Text: „TOPOGRAPHIA / VARIARVM / REGIONVM // INVENTA A / MATHEO BRIL // HAGAE-COMIT. / AB / HhONDIO / excusa / 1614."
(Dresden, K. K. K. „Bril").
(München).
(Wien, Hofbibl. „Bril").

II. Zustand: auf dem Titelblatt sind Datum und Adresse verändert; sie lauten jetzt „C I Vißcher excudit / 1652."
(Dresden, K. K. K. „Bril").

III. Zustand: auf dem Titelblatt ist die Adresse verändert; sie lautet jetzt „P. de Reyger excudit / 1652."
(Braunschweig).

---

10. Nummerierte Folge von 12 Blatt, (Vögel und Schmetterlinge). Radierungen nach Marcus Geerards. — Auf dem Blatt Nr. 1 befindet sich die Signatur „Marc gerardus Jnventor / S. frisius fecit." Links von dieser Signatur steht die Adresse.

I. Zustand: vor der Adresse des Visscher,

II. Zustand: mit der Adresse „C I Visscher",
III. Zustand: mit der Adresse „F. de Widt excudit."
(M ü n c h e n ; III. Zust.).
Diese radierte Folge ist eine Kopie (im Gegensinne) einer gestochenen Serie dieses Titels: „AVIVM VIVAE ICONES / Marcus Gerardus effigiebat / Joannes Gallaeus excudebat."

---

11. **Orpheus bezaubert die Tiere.** Radierung nach I. Goeimare. 42,15 : 66,5 cm; dazu ein Schriftrand mit lateinischen und niederländischen Versen.
In der Darstellung, links unten „I Goeimaere invent," rechts unten „S. Frisius fecit. R. de Baudous et M. Colijn excud."
(D r e s d e n, Fr. Aug. II; Nr. 11 730).

---

12. **Nummerierte Folge von 2 Landschaften.** Radierung. Nach einem Entwurf des H. Goltzius vom Jahre 1608. Jedes Blatt 12,5 : 21,0 cm Einfassungslinie; dazu unten ein 1,3 cm hoher Schriftrand; darin beidemal gestochen: Sijmon Frizius fecit — Robbertus de Baudous Excudebat.
a) Hügellandschaft. Vorn sitzt eine Bäuerin im Gespräch mit einem Bettler, der steht.
Im Himmel, links von der Mitte „HG: in. / 1608" (H und G verschlungen zu dem bekannten Monogramm des Goltzius).
Am Boden, links von der Mitte, die Nummer „I".
b) Bergige Landschaft am Meeresufer; vorne Hütten.
Im Himmel, rechts oben „H G: in. / Ao. 1608" (H und G verschlungen!)
Am Boden, rechts von der Mitte, die Nummer „2".

I. Zustand: v o r den Nummern am Boden.
(A m s t e r d a m).
II. Zustand: wie beschrieben.
(A m s t e r d a m).
(D r e s d e n , Fr. Aug. II; Nr. 11 745).
(K a r l s r u h e 96/4—943).
Huber-Rost V p. 313, Nr. 52, Nr. 51.

---

13. **Landschaften mit der Geschichte des barmherzigen Samariters.** Nummerierte Folge von 4 Blatt. Radierung nach Henr. Hondius.

Jedes Blatt 16,5: 22,2 cm Einfassungslinie; dazu unten ein Schriftrand mit dem lateinischen Text nach Ev. Luc. — Rechts im Rande die Nummer; links im Rande „Hh. Jnvent." Auf dem 1. Blatt (Titelblatt) folgender Text, links „Hhondius Inventor et exc. Cum privillegio", rechts „S. frisius sculpsit." (A m s t e r d a m „Frisius").

Diese 4 Landschaften gehören vermutlich zu der unter Nr. 14 angeführten größeren Folge.

---

14. *Eine weitere gemeinsame Arbeit des Henr. Hondius und des Simon Frisius war eine Folge von Landschaften, mit Staffage aus dem Leben Christi. Die einzelnen Blätter messen 16,5 (—16,7) : 22,1 (— 22,3) cm. — Die genaue, oder auch nur ungefähre Anzahl und Reihenfolge dieser Blätter ist mir unbekannt, da ich noch in keinem Kabinette ein einigermaßen komplettes Exemplar dieser Serie getroffen habe. — Auch hier sind die gestochenen Blätter, laut Signatur von H. Hondius selbst ausgeführt. [z. B. Anbetung der Hirten; sign. „Hh. Inventor et sculps. Cum privillegio . . . 1618" — Entsendung der Jünger; signiert: „Iodoc sireus inue — Hhondius sculpsit" — Christus Castellum Emaus petit; signiert: „Henr. hondius fecit 1610"].*

Als Verleger der Blätter ist fast regelmäßig Hondius angegeben. Hondius ist auch der Inventor der Serie. — Ich verzeichne im folgenden die Blätter des Frisius aus dieser Folge, die mir bisher bekannt geworden sind:

Flucht nach Egypten — „Hhondius Invent. / S. Frisius sculpsit."
(A m s t e r d a m mit später Adresse u. Nr.).

Anbetung der Könige — „Hh. Inventor et excudit Cum privillegio / S. frisius sculpsit."
(A m s t e r d a m).
Renouvier II cap. 29 pag. 32.

Zinsgroschen — „Hh. Inventor / S F sculpsit."

Die Blutflüssige. — „Hhondius excudit / cum privillegio // S. frisius sculp."
(D r e s d e n , K. K. K. „Hondius"). (A m s t e r d a m).

Steh auf und wandle. — „Hh. Inventor et excudit / S. frisius sculpsit."
(A m s t e r d a m).
Renouvier II cap. 29 pag. 32.

Einzug in Jerusalem. — „Hh. excud. Cum privil. / S. F. sculp."
(A m s t e r d a m).

---

15. Erste Auflage der „Pictorum effigies". 72 kleine Folioblätter, und zwar: Titelblatt mit Text, gedrucktes Vorwort, ein allegorischer Kupfer, 68 Porträts und ein Schlußkupfer.

1. Titelblatt: Pictorum / Aliquot celebrium / praecipue / germaniae inferi / oris / effigies / pars I. — Hagaecomitis / ex officina Henrici Hondii / Cum privilegio.
2. 20-zeiliges Gedicht in Typendruck; unterzeichnet „Henr. Hondius".
3. Allegorischer Kupfer mit Putten.

4—25. Zweiundzwanzig Porträts; sie bilden zusammen Pars I.

26—51. Sechsundzwanzig Porträts; sie bilden zusammen Pars II.

52—71. Zwanzig Porträts; sie bilden zusammen Pars III.

72. Schlußblatt — allegorischer Kupfer „Tod mit Stundenglas."

Das radierte Porträt des M. Cocxien ist „S. frisius f" signiert. Die gestochenen Porträts des „Luc v. Leyden" und des „P. Bril" sind „Hh. fecit" signiert.
Hiernach zu schließen, sind die radierten Stücke dieser Malerbildnisse von Simon Frisius und die gestochenen von dem Verleger, Henr. Hondius, selbst.
Das Porträt des Jac. de Gheijn ist, dem Text der Adresse nach, 1610 erschienen.

23 dieser Porträts sind nach folgendem Werke kopiert: „Pictorum aliquot celebrium Germanicae inferioris effigies . . . Vna cum Doctiss. Dom. Lampsonij huius artis peritissimi Elogiis. Antuerpiae. Apud Viduam Hieronymi Cock MDLXXII". — 17 Porträts der Hondius'schen Sammlung sind nach anderer Vorlage geschaffen.

Als 2. Auflage der Malerbildnisse des Hondius bezeichnet man eine Sammlung mit folgendem Titelblatt: „Theatrum honoris, in quo nostri Apelles Saeculi seu pictorum qui patrum nostorum memoriae vixerunt celebriorum praecipue quos Belgium tulit, verae et ad vivum expressae imagines in aes incisae exhibentur. — 3 Partes — Amstellodami apud Joannem Janssonium anno 1618."

Über die einzelnen Ausgaben dieser Malerporträts cf. den Aufsatz von Szwykowski, in Naumann's Archiv II p. 13 ff.

---

16. Landschaft mit Wasserfall; als Staffage Tobias mit Engel und Hündchen. Radierung. Hochformat. Nach Pieter Lasman.

20,4 : 15,4 cm Einfassungslinie; dazu unten 0,65 cm, oben und seitlich 0,3 cm Plattenrand.

Unten im Rande, in der Mitte „C I Visscher excudebat", und rechts „a".

In der Darstellung oben links „Pieter Lasman Jnu. / S. frisyus Fec."
(Braunschweig).
Huber-Rost V, p. 313 Nr. 53.

17. Die Taten des Hercules. (Herculis Gesta). Folge von 12 Blatt. Radierung. Nach Antonio Tempesta.
Jedes Blatt 8,7 : 13,8 cm Einfassungslinie; dazu unten ein Schriftrand.
Das Titelblatt ist eine von Atlanten flankierte Kartusche, mit dem Text „LABORES ET / CERTAMINA / HERCVLIS". — Im Rande des Titelblattes „Antonio Tempesta inventor / S. Frisius fecit / Hhondius excudit". Das erste Blatt hat in der Darstellung rechts unten folgenden Text „Ant. tempesta inventor 1610 / S. frisius fecit. Hhondius exc."

I. Zustand: wie beschrieben.
II. Zustand: auf dem Titelblatt ist die Adresse getilgt, dafür die neue des „C I Visscher" eingesetzt.
(München).
Nagler, Künstlerlexikon IV p. 505.
Frenzel, Cat. Sternberg I, 4711.

18. Folge von 10 Blatt Reiterschlachten; dazu ein (gestochenes) Titelblatt. Nach A. Tempesta. Radierung.
Das Titelblatt (Waffen) hat folgenden Text „Antonius Tempestus Jnventor / et Wilhel: Janß : excud : Amsterdami."
Das zweite Blatt der Folge ist rechts unten „S. Frisius fec." signiert.
(Amsterdam).
Die Blätter sind offenbar Anfängerarbeit; sie sind zum Teil mit dem Stichel ausgeführt.

19. Spieghel der Schrijfkonste / In den welcken ghesien worden veeler hande Gheschriften met hare Fondamenten ende onderrichtinghe / Uytghegeven door Jan van den Velde / Franzoysche School-M binnen de vermaerde Coopstadt Rotterdam. Anno 1605". — Der Titel des Werkes ist von Matham gestochen „K. v. Mander Inuet. — J. Matham Sculp." — Das Werk besteht aus drei Teilen, von denen jeder seinen eigenen Titel hat. — In der Dedi-

cation steht ,, . . . dat ic den Konstrijcken Plaetsnijder, ghenaemt Symon Frisius, bekomen hebbe, denwelcken (zonder jactantie ghesproken) een de ervarenste Gheest is om met het pinsoen een letter na der pennen-aert in koper te steken, als in dese Landen zoude moghen gevonden werden, ic my gepoocht hebbe met groote moeyte ende kosten desen Spieghel der Schryfkonste tot hem ghemeyne beste int licht te laten uytgaen, ende dien an V. E. te dediceren . . ." — In 4^0, oblong.

Beschrieben nach Obreen's Archief II p. 95.

20. Nummerierte Folge von 2 Landschaften. Nach David Vinckboons. Radierung.

a) Waldeingang. Rechts vorne ein Kavalier, die Guitarre spielend, mit seiner Dame. Links in der Tiefe ein Schloß. 16,9 : 24,8 cm Einfassungslinie. — Auf der Guitarre des Kavaliers die Signatur ,,S. Frs". In der Darstellung unten, in der Mitte die Adresse ,,R. B. excudit", links von der Mitte die Nummer ,,1", rechts von der Mitte ,,D Vincbons, in."

b) Kanallandschaft mit Booten, eine Stadt im Hintergrunde. Rechts vorne auf dem Damm ein Schäferpaar. 17,15 : 26,6 cm Einfassungslinie. — An dem Boote links bezeichnet ,,S. Frs. fec. / R : B : Excudit". — In der Darstellung unten, links von der Mitte, die Nummer ,,2". (Wien, Albertina; beide Blätter).

Andresen, Handbuch I p. 532 Nr. 6. Nr. 10.

21. Der Winter. Nach David Vinckboons. Radierung.

35,6 : 45,5 cm. — Auf einem Baumstamme unten links die Adresse ,,Hondius excud. Cum privill." — Rechts in der Darstellung die Signatur ,,D. Vinckboons inv. / Symon Frisius fecit."

Dieser ,,Winter" gehört zu einer Folge der Vier Jahreszeiten nach Vinckboons; Frühling und Sommer sind von H. Hondius ausgeführt; der Herbst von A. Stock. Der Herbst trägt die Jahreszahl ,,1618".

(Karlsruhe).

E. Radierungen des Simon Frisius — Ohne Signatur.

22. Die Germanen beim Opfern. 25,3 : 31,3 cm. Im Blatt ,,Der ouden Duytschen Offerhande / Frederick de widt Exc." (über einer getilgten anderen Schrift).

(Dresden, K. K. K. s. v. Frisius).

23. **Emblemata amatoria.**

24. **Begräbnis Brederode, anno 1615.** Nummerierte Folge von 12 Blatt, die, aneinandergefügt, einen fortlaufenden Fries bilden. Radierung. Ohne Signatur.
Höhe der Blätter 15,5 cm. Breite des Titelblattes 19,1 cm; Breite der übrigen Blätter 34,5 (bis 35,0) cm.
Titelblatt: „BESCHRYVINGE / vande begraefnisse van . . . Heer Walroven, Heere tot / Brederode . . . // Gedaen binnen der stede van vianen, den xxix Januari. Ano 1615 / Hh. excud".
(Amsterdam).

25. **Szenen aus dem Kriege der Jahre 1608—1609.** Folge von 3 Blatt. Radierungen. Ohne alle Schrift.
a) Beginn van de beraadslaging der Staten over het Bestand.
b) Aankomst der vijf spaansche ambassadeurs tot het Bestand.
c) Afschieten der kanonnen en branden van teertonnen te 's Gravenhage ter gelegenheid van het Bestand
(Amsterdam, „Frisius").

Muller, Historieplaten NNr. 1252, 1249, 1263.
Stolk, Katalog NNr. 1218, 1213, 1237.

26. **Bildnisse berühmter Förderer der Religion.** Folge von 30 (?) Blatt; Jedes Blatt ca. 12,9 : 11,4 cm. Radierung.
Titelblatt: „Effigies praestant. aliquot / virorum qui veram / in primis religion. / nostra secula / propagarunt / cum priuil. // Hagae-comit. / Ex officina Henr. Hondii."
(Amsterdam, Titelblatt).
(Berlin, 27 Blatt dieser Folge als „Hondius").

Katalog der Radierungen des Werner vanden Valckert

cf. Text p. 36 ff.

1. **Die Heilige Familie.** Reine Ätzung.

26,3 : 19,8 cm Einfassungslinie; dazu unten ein 1,9 cm hoher (leerer) Schriftrand.

In der Darstellung rechts unten die Jahreszahl „1612". — Am Gewandsaum der Maria die Signatur „W V Valckert Jn et fe".

(Amsterdam). (Berlin). (Hamburg). (München). (Dresden, Fr. Aug. II; 71 154).

Nagler, Monogr. V pag. 394.
Le Blanc 3.

2. **Schlafende Venus von zwei Satyrn belauscht.** Reine Ätzung.

29,4 : 37,2 cm Einfassungslinie; dazu unten ein 1,6 cm hoher (leerer) Schriftrand.

In der Darstellung links unten bezeichnet „wer' v. valckert. Jn & fe / 1612."

(Berlin). (Karlsruhe). (München). (Wien, Hofbibl.). (Wien, Artaria).

Basan (1767) II p. 515 „Warnart van Valkert".
Nagler, Monogr. V p. 395.
Renouvier II cap. 29 pag. 34.

NNr. 3 und 4. Der Tod und die Jugend. Der Tod und das Alter. — Gegenstücke. Reine Ätzung. Jedes Blatt 15,0 : 21,0 cm Einfassungslinie; dazu ein 1,3 cm hoher Schriftrand.

3. **Der Tod und die Jugend.** Im Schriftrand (gestochen) zwei niederländische Verse „Diens leven lief dich streckt . . ." ; rechts davon die Adresse „Pieter de Reyger ex." — In der Darstellung unten bezeichnet (geätzt) „w : v valckert Jnu : et fe :"

I. Zustand: Ohne die Verse, ohne die Adresse.
(Amsterdam, mit handschriftl. Versen).
(Wien).
(Dresden Fr. Aug. II Nr. 71 164).

II. Zustand: mit den Versen, ohne die Adresse.
(Utrecht, Coll. de Ridder — cf. V. d. Kellen 1174);

III. Zustand: mit den Versen, mit der Adresse.

Nagler, Monogr. I pag. 395.
Renouvier II cap. 29 pag. 34.
Leblanc 8.

4. Der Tod und das Alter. Im Schriftrand (gestochen) zwei niederländische Verse „Maer die hier sterven . . .“ rechts davon die Adresse „I. de Ram Excudit“. — In der Darstellung links oben bezeichnet (geätzt) „w. v. valckert Jn f / 1612“.

I. Zustand: vor der Schrift im Rand; ohne das Datum unter dem Namen. (Amsterdam).

II. Zustand: mit der Schrift im Rand; aber noch ohne die Adresse; mit dem Datum unter dem Namen.
(Berlin). (Wien).

III. Zustand: wie beschrieben.

Basan (1767) II pag. 592 „Willem van Walkert.“
Nagler, Monogr. V pag. 395.
Renouvier II cap. 29, pag. 34.

---

5. Selbstbildnis des Künstlers. Reine Ätzung. Der untere Plattenrand läuft schräg: die linke Seite ist 7,5 cm hoch, die rechte Seite 6,7 cm hoch. Die Breite beträgt 5,1 cm.
In der Darstellung unten die Signatur; links „W V“, rechts „VAL“. — In der Darstellung oben das Datum; links „16“, rechts „12“.

I. Zustand: wie beschrieben.
(Berlin). (Dresden, Friedr. Aug. II; Nr. 17 161).
(München). (Hamburg).

II. Zustand: rechts unten ist der Name des Künstlers zu „VALCKERT / PICTOR“ ergänzt.
(Amsterdam).

Nagler, Monogr. V pag. 394.

Eine Kopie im Gegensinne in Hamburg.

6. **S. Lucas.** Reine Ätzung. Die Platte hat die Form eines flachen Torbogens; Scheitelhöhe 12,5 cm; Höhe der beiden Seiten 7,5 cm. Breite 20,2 cm.
In der Darstellung links unten (auf einer kleinen Tafel) „w / valckert / 1618/.“ —
Diese Radierung bildet den Kopf eines gedruckten Textes in zwei Colonnen Versen. Die Überschrift der Verse lautet: LOF-DICHT
TER EEREN
Sint Lucas het Schilders Patroon.
En namenlyck ghemaect op de Festst von dien, tot stichtinghe ende onder wysinghe der Gasten van den Winkel van
WERNER vanden VALCKERT Schilder, Ao. 1618.

(Amsterdam). (Dresden, Fr. Aug. II). (Hamburg) (Wien, Hofbibl.)

Nagler, Monogr. V pag. 395.
Renouvier II cap. 29, pag. 33.
Leblanc 6.

---

7. **Der Barmherzige Samariter.** Reine Ätzung. 24,4 : 31,3 Einfassungslinie; dazu unten ein 1,8 cm hoher (leerer) Schriftrand.
In der Darstellung unten in der Mitte die Signatur „w. v. valckert Jn et fe“

I. Zustand: wie beschrieben.
(Amsterdam). (Wien, Hofbibl.). (Berlin).
Le Blanc 4 I.

II. Zustand: die Platte ist aufgearbeitet; rechts unten in der Darstellung die Adresse „Franciscus Hoiamis excud“.
(Dresden, Fr. Aug. II; Nr. 71 157). (München).

Nagler, Monogr. V pag. 394 ff.
Le Blanc 4 II.

---

8. **Das Hl. Abendmahl.** Halbfiguren. Reine Ätzung. ca. 6,2 : 16,9 cm.
In der Darstellung bezeichnet, im Schatten des Tischtuches „w v valcker Jn fe“
(Amsterdam). (Berlin). (Dresden, Fr. Aug. II; Nr. 71 155). (Wien, Artaria).

Leblanc 5.
Nagler, Monogr. V pag. 394.
Renouvier II cap. 29, pag. 33.

Nr. 9—11. Drei zusammengehörige Blätter. Reine Ätzung.

9. Der Narr karessiert das Mädchen,

20,0 : 15,8 cm Einfassungslinie; dazu unten ein 1,5 cm hoher Schriftrand; darin zwei niederländische Verszeilen. Im Schriftrand links unten signiert „w v valcher fecit".

I. Zustand: wie beschrieben.
(Berlin). (Wien, Hofbibl., beschnitten). (Dresden, Fr. Aug. II; Nr. 71 165).

II. Zustand: im Schriftrand rechts die Adresse:
„Adr: Schoonebeek Exc."
(Amsterdam).
Le Blanc 10.

10. Das Mädchen umhalst den Narren.

19,7 : 15,4 cm; dazu unten ein 1,5 cm hoher Schriftrand; darin zwei niederländische Verszeilen.
Im Schriftrand links unten signiert „w v valcher fecit".
(Berlin). (Wien, Hofbibl. beschnitten).

11. Der Narr entpuppt sich.

19,8 : 16,2 cm Einfassungslinie; dazu unten ein 1,9 cm hoher Schriftrand; darin zwei niederländische Verszeilen. Im Schriftrand links unten signiert „w. v. valcker fecit". (Amsterdam). (Berlin, beschnitten). (Wien, Hofbibl., beschnitten).

Nagler, Monogr. V pag. 395.

---

12. Susanna im Bade. Reine Ätzung.

Der obere Plattenrand ist schräg. Die rechte Seite ist 8,0 cm hoch, die linke Seite 7,0 cm. Die Breite beträgt oben 6,3, unten 6,0 cm.
In der Darstellung unten links „W. V. VAL IN fe".
(Amsterdam). (München).

Nagler, Monogr. V 394.

---

13. Ein Knabe, welcher sich einen Dorn aus seinem Fusse zieht.

Der Knabe ist ganz nackt, sitzend und ein wenig nach links gewendet dargestellt. Er ist mit großer Sorgfalt bemüht den Dorn aus der Sohle seines rechten Fußes zu entfernen."

Links bezeichnet „W V Val Jnv. f."

Nagler, Monogr. V pag. 396.

14. Die Hl. Magdalena. Kniefigur. Ätzung (die Schatten mit dem Stichel schraffiert). 35,3 : 28,2 cm.

Die Heilige ist von vorne gesehen; sie hält ihren rechten Arm vor, mit dem Salbgefäß; mit ihrer Linken drückt sie einen kleinen Totenschädel an die Brust. Als Hintergrund Felsen. Vorn auf dem Felsen ein offnes Buch, über einem Schädel liegend.

I. Zustand: wie beschrieben.
(A m s t e r d a m).

II. Zustand: In der Darstellung unten in der Mitte das Datum „1612".
(D r e s d e n , Fr. Aug. II; Nr. 71 156. Auf blauem Papier — Kopie?).

Unbeschrieben. In beiden Sammlungen — offenbar mit vollem Recht — Valckert zugeteilt

---

15. „Maria. Büste im Profil nach rechts. Den Kopf, über welchem ein Heiligenschein, bedeckt ein Schleier, welcher auf die Brust herabfällt."
16,3 : 11,7 cm.
(B e r l i n).

Nagler, Monogr. V pag. 394.

---

16. Ovalbildnis Raffael's; in ein Viereck eingeschlossen. Unten auf einem Schriftband „RAPHAEL. VRBIN" — 10,5 : 7,1 cm. Radierung.
(D r e s d e n , Samml. Fr. Aug. II; Nr. 71 160).

Unbeschrieben. — Liegt in Dresden unter „Valkert". jedoch wohl zu unrecht.

---

17. Jacob mit dem blutigen Rock. Radierung.
(A m s t e r d a m).

Nagler, Monogr. V 394.
Schwerlich von Valckert. Die Formgebung entspricht vielmehr der Leidener Schule vom Anfange des 16. Jahrhunderts.

Katalog der Radierungen des Jacques Savery

cf. Text p. 44.

NNr. 1—6. Folge von 6 nummerierten Landschaften. — Radierungen. — Jedes Blatt 8,75 (— 9,2) : 11,9 (— 12,35) cm; dazu unten 0,4 cm Plattenrand. — Die Nummern stehen links im Rand der Blätter.

1. Packträger mit Knabe und Hund. — Im Rand bezeichnet „I. SAVERY FECIT N . DE . CLERC . EX."
2. Schloß, in der Mitte des Blattes.
3. Der trunkene Bauer.
4. Der Hund bellt Schafe an.
5. Schafherde unterm Baum.
6. Zwei Soldaten.

Es gibt drei Zustände dieser Folge, die sich durch die verschiedene Adresse auf Blatt Nr. 1 unterscheiden.

I. Zustand: wie beschrieben.
(Berlin).

II. Zustand: die Adresse im Rand rechts „N . D E . CLERC . EX." ist getilgt; dafür im Rand links die Adresse „Hh. exc. 1639".
(Amsterdam).

III. Zustand: die Adresse im Rand links „Hh. exc. 1639" ist getilgt; dafür im Rand rechts die Adresse „Frans Carelse excudit."
(Amsterdam).

NNr. 7—8. Zwei Blatt Jagden. Gegenstücke. Radierung.

7. Hirschjagd am Sumpf des Waldes.

19,8 : 29,7 cm Einfassungslinie; dazu unten 0,25 cm Rand.

In der Darstellung links unten „I Savery fecit / Hh. excu. 1602".

I. Zustand: mit dem Namen des Künstlers; ohne Adresse und Datum.
(wo?).

II. Zustand: wie beschrieben.

Nr. 8. Hirschjagd am Waldrand, vor einem Schloss mit Kapelle. Ohne Namen des Künstlers.
18,3 : 28,7 cm Einfassungslinie; dazu unten 0,25 cm Rand In der Darstellung in der Luft oben die Adresse „H. Hondius. 1602."

I. Zustand: vor der Adresse; vor der Sticheldeckung des Himmels.
(Amsterdam).

II. Zustand: mit der Adresse; mit der Sticheldeckung des Himmels.
(Dresden, Friedr. Aug. II; Nr. 77 620).

R. Weigel, K. Katalog Nr. 13,000 „Immestraet" (Immenraet).
Brulliot I 2680 / Nagler Lex „Jac. Savery" XV pag. 47 Nr. 11 und 12.
Kramm, Aanhangsel „Immestraet".
Nagler, Monogr. V Nr. 34.

(Die Kopien dieser Blätter NNr. 7 und 8 von Londerseel seel sind bezeichnet „ . . . Jacobus Saverius . . .").

Sehr viel Stiche nach Jacques Savery (Dresden, K. K. K.).

Katalog der Radierungen des J. Lys

cf. Text p. 48.

1. Cephalus und Procris. Reine Ätzung. — 17,2 : 24,3 cm Plattenrand. Im Blatt rechts unten bezeichnet in Cursiven: J. L. fecit.

Cephalus erprobt bei der Heimkehr die Tugend seiner jungen Gattin. Aurora hat ihm zu diesem Zweck das Gesicht verwandelt. Die Frau widersteht zuerst, aber reiche Geschenke machen sie wanken. Sie will sich dem Verführer hingeben, da gibt er sich (indem er die Maske ablegt) als der Gatte zu erkennen. (Ovid, Metamorph. XXXIV; 71—72).

(Wien, Albertina, niederländ. Stiche I, vol. 13, fol 30).
(Berlin).
(Dresden, Fr. Aug. II; Nr. 71 010 als „J. van der Lys"
(Hamburg).

Genau beschrieben: Nagler, Monogr. III 2741 Nr. 1.
Huber, Catalogue Winkler, tome III. Ecole des Pays Bas, pag. 561 als „Brebiette".
Renouvier als Nic. de Son.
Nagler führt das Blatt irrtümlich noch einmal an. Monogrammisten III 2741 Nr. 4).
Andresen, Handbuch II p. 99 Nr. 2.

---

2. Zwei Liebespaare, mit dem Narren als Kuppler. Reine Ätzung. — 16,7 : 21,0 cm.
An der Rücklehne eines Sessels bezeichnet „J L fecit". In der Darstellung links oben die späte Adresse „Mariette excud".

I. Zustand: ohne die Adresse.
Beschrieben von Nagler Monogrammisten III 2741, Nr. 2.
(Hamburg — ?)

II. Zustand: wie beschrieben.
(Berlin).
(Wien, Abertina, niederländ. Stiche I. vol. 13, fol. 30).

Andresen Handbuch II p. 99 Nr. 3.

3. **„Scheiterhaufen mit Hercules“.** „Man legt ihm [sc. dem Joh. Lys] auch ein Blatt mit dem Tode des Hercules bei, das wohl ebenfalls nicht von ihm gefertigt wurde“ — so: Nagler, Künstlerlexikon, vol. VIII. p. 144.
   23,5 : 21,0 cm.

   Andresen, Handbuch II p. 98, Nr. 1.
   Katalog der Kupferstichsammlung der Kunsthalle zu Hamburg.

Johan Lys fälschlich zugeschriebene Radierungen.

1. **Garten mit drei Liebespaaren.** Reine Ätzung. 18,15 : 26,7 (27,1) cm Einfassungslinie. In der Darstellung links unten bezeichnet „I. L. Jnv. N. de Son Sc“.
   (Wien, Albertina, niederl. Stiche, vol. 41, fol. 21 unten).

   Frenzel, Katalog Sternberg III Nr. 1298 „Joh. Lys“.
   Nagler, Monogrammisten III 2741 Nr. 3. „Joh. Lys“.
   Renouvier Band III Heft XXXV cap. 5 pag. 89; dort genaue Beschreibung und richtige Attribution.
   Der Signatur nach ist nur die Vorlage dieser Radierung von Johan Lys; die Ausführung ist von Nicolas de Son.

---

2. **Liebespaar mit Kirschen.** Kniestück. Reine Ätzung.
   27,7 : 19,2 cm Einfassungslinie.
   In der Darstellung oben links „Johan̄ : Lis jnv.“, oben rechts „C. Danckertz fecit / et excud.“
   (Berlin, verschnitten; s. v. „Valckert“).
   (Hamburg).
   (Wien, Albertina, niederl. Stiche, vol. 41, fol. 21 oben „J. Lys“).

   Nagler, Monogrammisten V p. 396 „Valkert“.
   Der Signatur nach ist nur die Vorlage dieser Radierung von Johan Lys; die Ausführung von dem Amsterdamer Cornelis Danckerts.

Verzeichnis einer Folge von acht Radierungen des Buytewech, des Uytenbrouck u. a.

Im Text wurde mehrfach (Cap. „Buytewech", p. 54 / Cap. „Esaias vanden Velde", p. 67 / Cap. „Uytenbrouck" p. 73/74) auf eine Folge von Radierungen hingewiesen, die im Verlage des Claes Jansz. Visscher erschien, deren erstes Blatt 1615 datiert ist und die von mehreren Künstlern herrührt. Zwei der Blätter tragen Künstlersignaturen, nämlich Nr. 1 (Uytenbrouck) und Nr. 6 (Buytewech — monogr.). Ein vollständiges Exemplar der Folge, mit Nummern, befindet sich im Kupferstichkabinett zu Braunschweig. Ein Exemplar, ohne die Nummern, im Kupferstichkabinett zu Berlin unter „Buytewech". (In Berlin fehlt das 1. Blatt der Folge; es findet sich dafür in der Albertina zu Wien).

Nr. 1. Petrus heilt in Begleitung des Johannes den Lahmen.
Radierung. 12,7 : 7,35 cm Plattenrand.
In der Darstellung unten links: 1615
- - - - i. d. Mitte: M VBROVK
- - - - rechts: CIV ex.

I. Zustand: vor der Nummer.
(Wien, Albertina).
II. Zustand: mit der Nummer.
(Braunschweig).

Weigel „Uytenbroeck" Nr. 67.
Kramm p. 1663.
Text pap. 73.

Nr. 2. Der feiste Alte, nach links gewendet. Radierung. Ohne Künstlersignatur. (Pendant zur „Mageren Alten", dem 3. Blatt dieser Folge).
13,6 : 8,1 cm, (den Schriftrand unten mitinbegriffen, der 1,8 cm hoch ist).
Im Schriftrand zwei niederländische Verszeilen.
- - rechts unten die Nummer: 2.
In der Darstellung unten die Adresse: Visscher exc.

I. Zustand: v o r der Nummer.
(B e r l i n „Buytewech").

II. Zustand: m i t der Nummer.
(B r a u n s c h w e i g).

Van der Kellen „Le Peintre Graveur hollandais" p. 123. spricht dieses Blatt Nr. 2, das er in Berlin s. v. „Buytewech" fand, dem Künstler ab und erklärt es für eine Arbeit des C. I. Visscher. — Visscher zeichnet jedoch für dieses Blatt nur als Verleger; in seinen, durch Künstlersignatur beglaubigten, Arbeiten zeigt Visscher eine ganz andere Manier.
Hymans (Van Mander II 353) gibt an, daß dieses Blatt eine Kopie (im Gegensinn) sei nach einem Stiche, von dem sich in der Bibl. Royale zu Bruxelles ein Exemplar befindet. Hymans beschreibt das Original a. a. O., vol. I pag. 361, Es mißt 13,1 : 8,0 cm und hat die gleichen niederländischen Verszeilen. (Als Verleger des Blattes, nicht als Autor, zeichnet der bekannte, 1575 gestorbene, Maler Pieter Aertsen „Pet. Aertssen excud.").

Nr. 3. **Die magere Alte.** Radierung. Ohne Künstlersignatur. (Pendant zum „Feisten Alten", dem 2. Blatt dieser Folge).
13,4 : 7,9 cm, (den Schriftrand unten mitbegriffen, der 1,7 cm hoch ist).
Im Schriftrand zwei niederländische Verszeilen.
Im Schriftrand rechts unten die Nummer: 3.
In der Darstellung unten die Adresse: CIV exc.

I. Zustand: v o r der Nummer.
(B e r l i n , „Buytewech").

II. Zustand: m i t der Nummer.
(B r a u n s c h w e i g).

Van der Kellen: „Le Peintre Graveur hollandais" p. 123.
Siehe die Bemerkung zu Nr. 2 dieser Folge.

Nr. 4. **Der stehende Hirt mit zwei Hunden.** Radierung. Ohne Künstlersignatur.
12,8 (bis 13,0) : 7,1 (bis 7,6) cm. Bei der Höhe ist der untere, 0,3 (bis 0,5) cm hohe Plattenrand mitgerechnet.
In der Darstellung unten links die Adresse: CIV ex., rechts die Nummer: 4.

I. Zustand: V o r der Adresse. V o r der Nummer.
(D r e s d e n , Fr. Aug. II Nr. 72 055 als „Es. v. Velde")

II. Zustand: Mit der Adresse. Vor der Nummer. (Berlin „Buytewech").

III. Zustand: Mit der Adresse. Mit der Nummer. (Braunschweig).

Van der Kellen „Le Peintre Graveur hollandais" p. 122 lehnt „Buytewech" als Autor ab, und stellt die sehr ansprechende Vermutung auf, Esaias vanden Velde sei der Autor des Blattes.

Text pag. 66/67 und Katalog der Radierungen des Es. v. Velde p. 162 Nr. 35.

Nr. 5. **Der Wächter mit Lanze, der sich an eine Erderhöhung anlehnt.** Radierung. Ohne Künstlersignatur. 12,7 : 7,2 cm.

In der Darstellung unten links die Adresse: CIV ex. Auf dem Rand der Darstellung unten rechts die Nummer: 5.

I. Zustand: vor der Nummer. (Berlin, „Buytewech").

II. Zustand: mit der Nummer. (Braunschweig).

Van der Kellen: Le Peintre Graveur hollandais „Buytewech" Nr. 13.

Im Text dieser Arbeit (pag. 74) wurde das Blatt dem Buytewech abgesprochen und auf Grund seiner Ähnlichkeit mit Nr. 1 dieser selben Folge (signiert von Uytenbrouck) dem Uytenbrouck zugeteilt.

Nr. 6. **S. Franciscus mit gekreuzten Armen.** Mit dem Monogramm des Buytewech signiert.

Van der Kellen: „Le Peintre Graveur hollandais „Buytewech" Nr. 5.

Zu Van der Kellen ist nachzutragen:

a) Das Blatt ist mehr mit dem Stichel gearbeitet als radiert.

b) Es gibt außer dem von v. d. K. beschriebenen Zustand einen II. späteren, in welchem das Blatt im Rande rechts unten die Nummer „6" trägt.

(Braunschweig; II. Zustand).

Text pag. 54/55.

Nr. 7. **S. Franciscus mit offenen Armen.** Ohne Künstlersignatur. Dem Buytewech mit Recht zugeschrieben.

Van der Kellen: Le Peintre Graveur hollandais „Buytewech" Nr. 6.

Zu v. d. K. ist nachzutragen:

a) Das Blatt ist mehr mit dem Stichel gearbeitet als radiert.

b) Von dem II. Zustande, den v. d. K. beschreibt und der die Nummer „7" trägt, gibt es außer in Stockholm noch ein Exemplar in Braunschweig.

Text pag. 54.

Nr. 8. **S. Simon, stehend.** Radierung. Ohne Künstlersignatur. Dem Buytewech mit Recht zugesprochen.

Van der Kellen: Le Peintre Graveur hollandais „Buytewech" Nr. 4.

Zu v. d. K. ist nachzutragen: Das Blatt kommt in drei Zuständen vor:

I. Zustand: v o r der Adresse, v o r der Nummer. (W i e n , Hofbibliothek).

II. Zustand: m i t der Adresse, v o r der Nummer. (B e r l i n).

III. Zustand: m i t der Adresse, m i t der Nummer „8" in der Darstellung unten rechts. (B r a u n s c h w e i g).

Text pag. 54.

Katalog der graphischen Arbeiten des Esaias vanden Velde.

cf. Text p. 60 ff.

A. Stiche des Esaias Vanden Velde.

Nr. 1. Hinrichtung des Olden Barneveldt. Folge von 4 nummerierten Blättern. Kupferstich.
Blatt Nr. 1 (9 : 10,5 cm) ist in der Darstellung oben bezeichnet „E. V. Velde fecit 1619."
(z. B. Wien, Hofbibliothek).

B. Radierungen des Esaias vanden Velde nach fremder Erfindung.

Nr. 2. Die Hinrichtung der Mörder des Jan Wely (fand am 1. Mai 1616 statt). Reine Ätzung.
Breite der Einfassungslinie 30,35 cm. Unten ein 1,3 cm hoher Schriftrand; darin links „W. Buijteweech Jnventer", rechts „Esaias vande Velde fecit".

Das Blatt ist horizontal in zwei Streifen geteilt. Der obere (9,35 cm hohe) Streifen gibt die Exekution wieder; im Himmel ist der Name des Schauplatzes angegeben „T'Hoff van Hollant". — Der untere Streifen zerfällt in drei Teile: einem breiten Mittelteil und zwei schmale Seitenteile. Im Mittelteil ist die Ermordung des „Van Welly" dargestellt, im rechten Seitenteil die Auffindung der Leiche Wely's („As-put"), im linken Seitenteil sind die beiden Mörder („Paris", „La Vigne") in Halbfigur abgebildet.

(Amsterdam).

Muller, Historieplaten Nr. 1310.
Stolk, Katalog Nr. 1318.

C. Radierte Einzelblätter des Esais vanden Velde — nach eigener Erfindung.

Nr. 3. Der Walfisch von Nortwijk vom 28. XII. 1614.
14,8 : 24,1 cm Einfassungslinie; dazu 0,2 cm Plattenrand.

Unten in der Mitte eine Kartusche, von zwei Männern flankiert; auf der Kartusche dieser Text „Anno 1614 den 28 December / ist gestrant desen vis lanck synde / 58 voeten. E. V. Velde fe."

I. Zustand: wie beschrieben.
(Amsterdam). (Coburg). (Vente Dozy 1909).

II. Zustand: auf der rechten Volute der Kartusche ist die Adresse „Hh ex." zugefügt. — Auf dem Mantelkragen des Mannes, der die Kartusche links flankiert, steht das Datum „1645." — Das ganze Blatt mit dem Stichel aufgearbeitet.
(Amsterdam). (Wien, Albertina).

Über eine Kopie des Blattes siehe die Nr. 39 unseres Verzeichnisses!

Nr. 4. „Die grosse Wasserflut" im Jahre 1624. Männer schleppen Reisig herbei, um den gebrochenen Damm auszubessern.

27,0 : 39,0 cm Einfassungslinie; dazu unten ein Schriftrand; darin Verse, die sich auf die Punkte A, B, C, D, E, F in der Darstellung beziehen. Links von den Versen die Signatur „Esijas vande Velde feset", rechts von den Versen die Adresse „Broer Jansen excu".

I. Zustand: vor der Einfassungslinie; vor Signatur und Adresse; vor den Versen im Rand, und vor den hinweisenden Buchstaben A, B, C, D, E, F, in der Darstellung.
(Amsterdam, Atlas von Muller, Nr. 1503 c).

II. Zustand: im Rande links die Signatur, rechts die Adresse; noch vor den Versen.
(Dresden, Fr. Aug. II; Nr. 72 060).

III. Zustand: mit Versen, wie beschrieben.
(Amsterdam). (Berlin).

IV. Zustand: Im Schriftrand die Adresse „Nicolaus Visscher excu". — Großenteils mit dem Stichel überarbeitet.
(Dresden, Fr. Aug. II; Nr. 72 061).

V. Zustand: Die Adresse, in der Form, wie sie im IV. Zustand beschrieben ist, wurde durch eine neue Form ersetzt; es heißt jetzt „Vißcher excudit".

VI. Zustand: Im Schriftrand rechts unten die Adresse „P. Goos excudit“.
(F r a n k f u r t).

Nr. 5. Die quadratische Baumlandschaft.
Rechts ragt vom unteren bis zum oberen Rand ein großer, fast kahler Baumstamm empor. Links ein Weg, der, am Waldrand entlang, nach vorne führt. Auf dem Weg, kommt zunächst ein Spaziergänger mit seinem Hund, dann ein Hirt mit seiner Herde, zuletzt ein Wanderer.
Reine Ätzung.
17,2 : 17,5 cm Einfassungslinie.
Im Himmel links oben gestochen „ESAIAS VANDEN VELDE Fecit / I P Beerendrecht. excudit. Haerlemensis“.

I. Zustand: wie beschrieben.
(A m s t e r d a m). (B e r l i n). (D r e s d e n , Fr. Aug. II; Nr. 72 062). (F r a n k f u r t).

II. Zustand: die Adresse Beerendrecht ist getilgt, und dafür rechts von der Künstlersignatur die neue Adresse „S Kloeting exc delf“ zugefügt.
(B e r l i n). (D r e s d e n , Fr. Aug. II.)

Nr. 6. Bauernmahlzeit. Bauern schwer vom Essen (Hering, Brot) und Trinken, sitzen um ein Faß vor der Haustür. Links in der Ferne Jahrmarkttreiben.
Ätzung; an dem Bein des Mannes hinterm Faß, auch sonst vereinzelt, Stichelschraffur.
14,2 : 24,2 cm Einfassungslinie.
In der Darstellung unten, in der Mitte, bezeichnet „E. V. VELDE Fecit / Vißcher excudit“.
(A m s t e r d a m). (B e r l i n). (C o b u r g). (D r e s d e n , Fr. Aug. II). (F r a n k f u r t).
Über eine Kopie des Blattes siehe die Nr. 40 unseres Verzeichnisses.

Nr. 7. Zwei junge Paare im Garten tafelnd; im Grunde halbverdeckt ein dritter junger Mann.
Die Figuren nehmen die ganze Höhe des Blattes ein. Der linke Rand überschneidet vorn einen Kühler, in dem eine vierseitige Weinflasche steht, überschneidet weiter auf dem Tisch eine Fasanenpastete und überschneidet die am Tisch sitzende eine Dame. — Die Mittelfigur ist ein junger Herr, halb vom Rücken gesehen, der den Hut mit seiner Linken, die Trinkschale mit seiner Rechten hält; sein rechtes Bein

hat er übergeschlagen. — Auf der rechten Seite des Blattes ein kleiner Ausblick auf einen Platz; ganz hinten ein Rundbau; auf halbem Wege zwei Leute; etwas näher ein Paar (vom Rücken gesehen).

Reine Ätzung. — 12,5 : 11,05 cm Einfassungslinie; rechts unten in der Darstellung (unter Schattenschraffur) die Bezeichnung „EVVELDE fe."

I. Zustand: vor der Schrift.
(Amsterdam).

II. Zustand: wie beschrieben.
(Dresden, Fr. Aug. II; Nr. 72 056).

Über eine Kopie im Gegensinn siehe die Nr. 41 unseres Verzeichnisses.

D. Radierte Folgen des Esaias vanden Velde.

Nr. 8 bis Nr. 17. **„Die zehn kleineren Landschaften aus der Umgebung von Haarlem."** Folge von 10 nummerierten Blättern; im Verlage von I. P. Berendrecht. Reine Ätzung.

Jedes Blatt 8,25 (8,9) : 16,7 (17,7) cm Einfassungslinie; dazu 0,2 (0,25 cm Plattenrand; die Ziffern stehen in der Darstellung in der Mitte oben.

Nr. 8. (a) Der Weg vor dem kleinen Rundtempel. Hügeliges Terrain. Nach links zu kommt ein Reiter geritten, vor dem ein Hund läuft. (Nr. 1.)

8,9 : 17,4 cm Einfassungslinie.

In der Darstellung links oben gestochen „E. V. VELDE. fecit"; in der Mitte oben die Ziffer 1; rechts oben gestochen „I P Berendrecht. excud: / Haerlemensis".

Ein Probedruck dieses Blattes, vor aller Schrift, vor der Querschraffur in den Schattenpartien, ohne die Einfassungslinie, mißt 9,4 : 17,7 cm bis zum Plattenrand. (Wien, Albertina, fol. 7, oben.)

Nr. 9. (b) Weg zwischen Waldrand rechts und Äckern links. Links in der Ferne die Kirche von Hillegom. (Nr. 2.)

8,3 : 17,7 cm Einfassungslinie.

In der Darstellung links oben gestochen „E. v. velde fecit"; in der Mitte oben die Ziffer 2; unten, rechts von der Mitte gestochen „I. P. berendrecht execu".

Nr. 10. (c) Platz vor der Kirche. Zu Seiten die Häuser von Spaerwow und Bäume. (Nr. 3.)

8,3 : 17,5 cm Einfassungslinie.

In der Darstellung links oben gestochen „E. v. velde fe“; in der Mitte oben die Ziffer 3; rechts unten gestochen „I. P. Berend. ex“.

Die Originalskizze des Esaias vanden Velde (Feder laviert) in Amsterdam.

Nr. 11. (d) **Eislauf bei der Mühle am Pennincksveer.** (Nr. 4.)
8,3 : 17,5 cm Einfassungslienie.
In der Darstellung links oben gestochen „E V. velde fe“; in der Mitte oben die Ziffer 4; unten links gestochen „I. P. beer. ex“.

Nr. 12. (e) **Waldrand am Wege nach Lis;** vorne hält ein Reiter bei einem stehenden und einem sitzenden Mann. (Nr. 5). — 8,5 : 16,95 cm Einfassungslinie.
In der Darstellung links oben gestochen „ESAIAS. VANDEN. VELDE fecit. / I. P. Berendrecht. excud. Haerlemensis“; in der Mitte oben die Ziffer 5.

Es gibt Exemplare, wo statt der Nummer 5 die Nummer 1 steht. Diese Exemplare sind früher; denn in dem senkrechten Strich der 5 ist deutlich die ehemalige 1 zu erkennen. (Amsterdam).

Nr. 13. (f) **Die Bastion Ter-Tolen;** rechts Wasser mit Fahrzeugen. (Nr. 6).
8,3 : 17,5 cm Einfassungslinie.
In der Darstellung links oben gestochen „EV velde fe“; in der Mitte oben die Ziffer 6; unten, rechts von der Mitte gestochen „I P beer ex“.

Es gibt Exemplare, wo das Gebüsch an der Bastion links noch nicht schraffiert, sondern nur errt im Umriß punktiert ist. (Amsterdam).

Nr. 14. (g) **Hütten und Bäume am Bach, über den eine hölzerne Treppenbrücke führt.** „Buyten Haarlem“. (Nr. 7).
8,25 : 17,0 cm Einfassungslinie.
In der Darstellung rechts oben gestochen „E. V. VELDE FE“; in der Mitte oben die Ziffer 7; in der Mitte unten gestochen „I P BERENDRECHT. EXCV“.

Es gibt Exemplare, wo statt der Nummer 7 die Nummer 10 steht. Bei ihnen ist die Schraffur in der Ecke rechts unten noch schwächer; sie reicht nicht bis unter die (in der Mitte befindliche) Adresse. (Amsterdam).

Nr. 15. (h) **Fischfang vor den Fortifikationen an der Schelde.** (Nr. 8).
8,4 : 17,7 cm Einfassungslinie.

In der Darstellung links oben gestochen „E. V. VELDE. fecit. / I. P. Berendrecht. excud.“; in der Mitte oben die Ziffer 8.

Es gibt Exemplare vor der Querschraffur am Land und an den Reflexen der Boote im Wasser. (Berlin 162—42).

Nr. 16. (i) Flachlandschaft mit der Richtstatt rechts; außerhalb Haarlem. (Nr. 9).
8,3 : 16,7 cm Einfassungslinie.
In der Darstellung links oben gestochen „E. V. VELDE. fecit. / I. P. Beerendrecht. excud.“; in der Mitte oben die Zffer 9.

Nr. 17. (k) Brauerei-Anlage in Holz (Nr. 10).
8,3 : 16,9 cm Einfassungslinie.
In der Darstellung links oben radiert (!) „E . VAN . DEN . VEL . DE FE“; in der Mitte oben die Ziffer 10; unten rechts von der Mitte gestochen „I. P. beer ex“.

Es gibt frühere Exemplare, wo statt der Ziffer 10 noch die Ziffer 5 steht. (Amsterdam).

Nr. 18 bis 33. „Die 16 kleinen Landschaften“. Folge von 16 nummerierten Blättern im Verlag von C. J. Visscher. Ätzung.

Die Blätter sind verschieden im Format und verschieden in der Ausführung. Nur das 1. Blatt der Folge trägt die Signatur „Esijas vandē Velde fecit.“

Nr. 18. (a) Rechts die Stirnseite eines kleinen Hauses, vor dem eine Frau, nach links sitzt, mit der ein vom Rücken gesehener stehender Mann spricht. In der Mitte des Blattes führt ein Holzsteg, der nur auf einer Seite ein Geländer hat, übers Wasser. Auf der linken Seite des Blattes, jenseits des Wassers, ein umzäuntes Gehölz, aus dem das Dach einer Hütte hervorschaut. Vor dem Hause rechts eine Art hölzerner Brauereianlage. (1)
6,75 : 10,3 Einfassungslinie.
Im Himmel eine Bandrolle mit der Bezeichnung „Esijas vande Velde fecit / C. I. Vißcher exc.“ — rechts unten die Ziffer 1.
Rechts oben in der Darstellung die Spuren einer getilgten Signatur.
(Amsterdam). (Wien, Hofbibliothek).

Es gibt von diesem Blatte einen Probezustand: vor der Bandrolle mit Text im Himmel und vor der Nummer rechts unten. Rechts

oben in der Darstellung die (radierte) Signatur „E VANDEN . VELDE“. (A m s t e r d a m).

Nr. 19. (b) Weg zwischen den letzten Häusern des Dorfes. Die Häuser, auch die Kirche, sind großenteils von entlaubten Bäumen verdeckt. In der Mitte des Blattes, nahe dem unteren Rand, hockt (nach links) ein Hirte. Die linke untere Ecke des Blattes nimmt das Hinterteil eines abgetackelten Segelbootes ein. (2)
6,7 : 9,35 cm Einfassungslinie.
Rechts unten die Ziffer 2.
(A m s t e r d a m). (W i e n , Hofbibliothek).

Es gibt einen Probezustand des Blattes; v o r der Nummer. (A m s t e r - d a m , handkoloriert).

Nr. 20. (c) Hütten und entlaubte Bäume am zugefrorenen Wasser Am linken Rand des Blattes ragt ein kahler Stamm empor. Rechts auf der Eisfläche kniet vorne ein Mann, der sich am Schlittschuh zu schaffen macht. Links von ihm steht ein vom Rücken gesehener Mann, neben dem ein Hund. (3)
6,7 : 9,1 cm Einfassungslinie.
Rechts unten die Ziffer 3.
(A m s t e r d a m). (W i e n , Hofbibliothek).

Es gibt einen Probezustand des Blattes: v o r der Nummer. (A m s t e r - d a m).

Über eine kleine Kopie im Gegensinne siehe unter Nr. 48 unseres Verzeichnisses.

Nr. 21. (d) Landschaft mit einem gewundenen Stamm in der Mitte. (4)
6,75 : 10,1 cm Einfassungslinie.
Rechts unten die Ziffer 4.
(A m s t e r d a m). (W i e n , Hofbibliothek).

Nr. 22. (e) Tor- und Turmruine am Fluss. Rechts vorne fünf Schafe und zwei Hirten. (5)
6,9 : 9,55 cm Einfassungslinie.
Rechts unten die Ziffer 5.
(A m s t e r d a m). (W i e n , Hofbibliothek).

Es gibt einen Probezustand: v o r der Nummer. (A m s t e r d a m).

Nr. 23. (f) Brauerei-Anlage im Gebüsch, hinter einem dunklen Wasser. (6)
6,7 : 8,6 Einfassungslinie.

Rechts unten die Ziffer 6.
(Amsterdam). (Wien, Hofbibliothek).
Es gibt einen Probezustand: vor der Nummer. (Amsterdam).
Über eine kleine Kopie im Gegensinn siehe unter Nr. 48 unseres Verzeichnisses.

Nr. 24. (g) Der Weg durch hügelige Felder. Im Mittelgrunde ein Haus in niederem Gebüsch versteckt. Der Weg führt von vorne zur Tiefe. Zwei Männer gehen, vom Rücken gesehen, diesen Weg nach der Tiefe zu. Der hintere Mann geht mit einem Stock in der Linken und ist von einem Hunde begleitet. (7)
ca. 7,0 : 10,5 cm Einfassungslinie.
Rechts unten die Ziffer 7.
(Amsterdam). (Wien, Hofbibl.).
Es gibt einen Probezustand: vor der Nummer. (Amsterdam).

Nr. 25. (h) Blick auf die Gracht in einer kleinen Stadt. Vorne im Wasser zwei Wehre aus Holz. Links, an einer Hauswand, ein zerfallener Erker. Im Mittelgrunde führt eine Holzbrücke über die Gracht. (8)
5,4 : 9,1 cm Einfassungslinie.
Rechts unten die Ziffer 8.
(Amsterdam).
Es gibt einen Probezustand: vor der Nummer. (Amsterdam).

Nr. 26. (i) Brauerei-Anlage neben einem hochgelegenen Hause. Vom Hause führt ein brückenartiger Weg hinab. Rechts im Mittelgrunde liegt ein Schleppkahn im Wasser. Links viel Gebüsch, rechts wenig. Die Holzrinne der Brauanlage setzt am Hause über einem Torbogen an, durch den ein Mann geht. (9)
5,4 : 9,1 cm Einfassungslinie.
Rechts unten die Ziffer 9.
(Amsterdam).
Es gibt einen Probezustand: vor der Nummer. (Amsterdam).

Nr. 27. (k) Überwachsene Ruine im Gebüsch. Links vorne spiegelt die Ruine in einem Wasser, an dem ein Reiter sein Pferd trinken läßt. Hinter dem Reiter steht ein Fußgänger. 10.
7,0 : 9,9 cm Einfassungslinie.
Rechts unten die Ziffer 10.
(Amsterdam).

Nr. 28. (l) Vier Kähne, die vor einem kleinen Kastell anliegen. Links vom Kastell eine kleine Holzbrücke, über die ein Mann geht, dessen Gestalt sich im Wasser spiegelt. (11)
5,2 : 9,1 cm Enfassungslinie.
Rechts unten die Ziffer 11.
(A m s t e r d a m).

Nr. 29. (m) Blick in einen Bauernhof. Links das Wohnhaus, vor dem auf einer Bank ein Mann sitzt. In der Mitte zerfallene Baulichkeiten, wo im Schatten eines Strohdaches ein Wagen steht. Rechts ein Holzverschlag und aufgeschichtete Planken. (12)
5,1 : 9,1 cm Einfassungslinie.
Rechts unten die Ziffer 12.
(A m s t e r d a m).

Nr. 30. (n) Blick auf einen Teil eines Bauerngehöftes, das vom linken Bildrand abgeschnitten ist. Am unteren Rand des Blattes zieht sich ein dunkler Vordergrundstreifen entlang. An der rechten Seite des Blattes heben sich belaubte Äste dunkel gegen den hellen Grund ab. Rechts vorne sitzt im Schatten ein Mann im Profil nach links; vor ihm steht ein zweiter Mann im Profil nach rechts. (13)
5,2 : 8,8 cm Einfassungslinie.
Links von dem stehenden Manne die Ziffer 13.
(A m s t e r d a m).

Nr. 31. (o) Ruine auf einem Hügel, der nach rechts ansteigt Auf der linken Seite eine Wasserfläche, auf deren anderem Ufer die Umrisse eines Berges sichtbar sind. (14)
5,2 : 9,0 cm Einfassungslinie.
Rechts unten die Ziffer 14.
(A m s t e r d a m).

Nr. 32. (p) Blick in einen Garten. Rechts eine Brunnenstatue in einer Grotte. (15)
5,4 : 8,9 cm Einfassungslinie (doppelter Ätzrand).
Rechts unten die Ziffer 15.
(A m s t e r d a m).

Nr. 33. (q) Felsentor in wilder Gegend. (16)
5,4 : 8,9 cm Einfassungslinie.
Rechts unten die Ziffer 16 (doppelter Ätzrand).
(A m s t e r d a m).

Diese Landschaftsfolge ist später in einen anderen Verlag übergegangen. Es befindet sich nämlich in Amsterdam ein Exemplar des Blattes Nr. 1, auf dem in der Bandrolle die Adresse Visscher's getilgt und dafür die Adresse „G. V. Schaghen exc." eingesetzt ist.

Nr. 34. Die Folge der grossen Landschaften, mit den Nummern rechts unten. Reine Ätzung.

Im Verlage des I. P. Berendrecht. — Nr. 34 l ist 1614 datiert.

Da diese Folge in keinem der dem Verfasser bekannten Kabinette komplett ist, und die (zwei?) Kopiefolgen und die verschiedenen Zustände in allen Kabinetten durcheinandergeklebt sind, so kann der Verfasser weder Anzahl, noch Reihenfolge, noch überhaupt eine geschlossene Reihe nachweisen.

Im folgenden eine Beschreibung der offenbar zu dieser Folge gehörigen Blätter, soweit Verfasser sie kennt.

a) Landschaft mit einer großen Turmruine rechts; davor ein nach links überneigender Baum. Vorne rechts steht ein vom Rücken gesehener Mann mit spitzem Hut.

12,6 : 18,2 cm Einfassungslinie; dazu 0,1 bis 0,3 cm Plattenrand; darin rechts unten die Ziffer 1.

Einen Zustand mit Nummer im Verlag von Berendrecht hat der Verfasser nicht finden können. Er kennt nur einen Zustand im Verlag von C. I. Visscher. In diesem Zustande befindet sich in der Darstellung links oben eine Bandrolle mit folgender Bezeichnung „ESYAS VAN DEN VELDE FECIT C. I. Vißcher excudebat". (Amsterdam). (Berlin).

— Außerdem gibt es von dieser Platte einen Probezustand; die Platte ist oben um 2,2 cm höher und an der rechten Seite um 2,1 cm breiter, mißt also noch 14,65 : 20,1 cm. Das Schriftband mit dem Text fehlt noch. Dafür steht in der Darstellung links oben (radiert) die Signatur „E: VANDEN . VELDE". Weil die Platte in diesem Zustande rechts breiter ist, so enthält sie statt einem Mann zwei Männer. Ohne Nummer. (Amsterdam). (Berlin, schlecht).

Ueber eine Kopie im selben Sinne siehe die Nr. 43 c unseres Verzeichnisses.

b) = ?

c) Landschaft mit Torbogen rechts.

11,05 : 17,0 cm.

In der Darstellung rechts unten die Ziffer 3.

Im Himmel links oben die Bezeichnung „E. V. VELDE. fecit / I P Beerendrecht. excu".

(Amsterdam). (Wien, Artaria).

Es gibt einen Probezustand: vor der Nummer. (Amsterdam). (Später wurde dieses Blatt als Nr. 11 in eine andere Serie aufgenommen. — Cf. Nr. 38 l unseres Verzeichnisses).

d) Hütten und kahle Bäume am zugefrorenen Wasser.
In der Darstellung rechts unten die Ziffer 4.
11,3 : 17,0 cm Einfassungslinie.
In der Darstellung links oben gestochen „E. V. VELDE, fecit / I. P. Berendrecht, excu“.
(Amsterdam).

Später wurde dieses Blatt als Nr. 12 in eine andere Serie aufgenommen. — Cf. Nr. 38 m unseres Verzeichnisses.

e) Winterlandschaft mit großem viereckigem Turm rechts; links auf dem Eis Schlittschuhläufer und Kolfspieler. Vorne liegt parallel zum Bildrand in der Mitte ein leerer Nachen. Rechts vorne läuft ein Sackträger und vor ihm sein Hund.
11,1 : 17,55 cm Einfassungslinie.
In der Darstellung rechts unten die Ziffer 5.
(Amsterdam). (München; die Ziffer wegradiert).

Über eine Kopie im selben Sinne siehe die Nr. 43 b unseres Verzeichnisses.

f) = ?

g) Welliges Terrain. Links im Mittelgrunde ein Bauerngehöft. Die rechte Hälfte des Blattes nehmen Äcker und Wiesen ein; am Horizont eine Kirche. Am Bildrand rechts schlanke fast kahle Stämmchen, die sich nach links überneigen. Im Vordergrunde links kommt ein Mann gelaufen, der einen Stab geschultert hat; hinter ihm läuft ein Hund. Rechts von ihm sitzt am Wegrand ein Mann im Profil nach links.
11,3 : 17,1 cm Einfassungslinie.
In der Darstellung rechts unten die Ziffer 7; links unten, im Spiegelsinn radiert die Signatur:
„E. VAN DEN VEL DE“
(Amsterdam). (Dresden, Fr. Aug. II; Nr. 72071 a). (München).

Es gibt einen Probezustand: vor der Nummer. (Berlin 178—42). Über eine Kopie im selben Sinne siehe die Nummern 43 c unseres Verzeichnisses.

h) = ?

i) Landschaft mit Holz- und Steinbrücke.
11,0 : 16,95 cm Einfassungslinie; dazu 0,2 cm Plattenrand.

In der Darstellung rechts unten die Ziffer 9. Ohne Adresse; ohne Signatur.
(Amsterdam). (Berlin 172—42).

Es gibt einen Probezustand: vor der Nummer. (Hamburg).

k) = ?

l) Weg zwischen Häusern und Kirche ins Freie. Rechts die Dorfkirche zwischen Häusern und Bäumen. In der Mitte des Mittelgrundes ein kleiner hölzerner Ziehbrunnen. Am linken Rande Häuser am Weg. Links vorne stehen zwei Männer im Gespräch; dabei ein Hund. Weiter hinten beugt sich eine Frau sprechend zu einem sitzenden Mann. Ganz hinten, links vom Ziehbrunnen zwei Gestalten vom Rücken. In der Darstellung r. u. „E. VANDEN. VELDE“ signiert und „1614“ datiert.
11,2 : 16,7 cm Einfassungslinie; im rechten unteren Rand die Ziffer 3.

Es gibt einen Probezustand, in welchem die Platte noch 11,85 : 16,85 cm mißt; vor der Nummer. (Berlin). (Amsterdam; verschmutzt).
Über eine Kopie im selben Sinne siehe die Nr. 43a unseres Verzeichnisses.

Im Jahre 1645 wurden zwei von den unter Nr. 34 in unserem Verzeichnis aufgeführten Landschaften (mit großen Nummern versehen) von H. Hondius einer neuzusammengestellten Serie von Landschaften des Es. v. Velde zugefügt. Und zwar wurde das Blatt Nr. 34 c zur Nummer 11 gemacht, indem die Ziffer im Himmel dick eingesetzt wurde; und das Blatt Nr. 34 d wurde zur Nummer 12 gemacht, indem oben im Himmel die Ziffer dick eingesetzt wurde. Vergleiche NNr. 38 l und 38 m unseres Verzeichnisses.
Auch andere Blätter der Folge Nr. 34 scheinen in einem späteren Zustand (mit großen Nummern im Himmel) vorzukommen.

E. Einzelblätter, ohne Signatur, die dem Esaias vanden Velde zugesprochen werden.

Nr. 35. Der stehende Hirte mit Hunden.

Genau beschrieben bei Van der Kellen, Peintre Graveur hollandais p. 122, wo Es. v. Velde als Autor vermutet wird.

12,8 (13,0) : 7,1 (7,6) cm; bei der Höhe ist der Rand von 0,3 (0,5) cm mitgerechnet.
In der Darstellung links unten das Zeichen des Verlegers „CIV, ex“.

I. Zustand: vor der Adresse.
(Dresden, Fr. Aug. II; Nr. 72 055).

II. Zustand: wie beschrieben.
(Berlin 38—23).

III. Zustand: In der Ecke rechts unten ist die Ziffer 4 eingetragen. — In diesem Zustand wurde das Blatt einer Folge von 8 Radierungen eingefügt, die unter anderem Blätter von Uytenbrouck und von Buytewech enthält.
(Braunschweig).

Ueber eine Kopie siehe die Nr. 42 unseres Verzeichnisses — cf. p. 148 Nr. 4 dieser Arbeit.

Nr. 36. Eisvergnügen; ganz niederer breiter Streifen. 4,9 : 15,85 cm.
(Wien, Albertina, fol. 6 oben).

Nr. 37. Szene aus dem niederländischen Befreiungskriege. Bei einer rechts stehenden Kirche gelandete Truppen werden zurückgetrieben.
(Hamburg).

Beschrieben nach Andresen Handbuch II p. 645 Nr. 4.
Andresen gibt als Maße 5" 5"' : 17" 6"' an.
Le Blanc, Manuel „Es. v. Velde" Nr. 4 nennt die Größe des Blattes „fol. en larg."

F. Posthume Folgen von Radierungen des Esaias vanden Velde.

Nr. 38a bis Nr 38m. Folge von 12 Blatt Landschaften (nummeriert), im Verlag des H. Hondius 1645 erschienen. Jedes Blatt 8,25 (9,2) : 16,7 (17,7) cm Einfassungslinie; dazu 0,2 (0,25) cm Plattenrand.
Die Ziffern stehen in der Darstellung oben in der Mitte.
Im Himmel stehen (gestochen) die Ortsnamen.

Nr. 38 a. 1. = Nummer 8 unseres Verzeichnisses.
Die Adresse (Berendrecht) rechts oben ist getilgt; dafür die neue Adresse „1645 Hondius excud".
In der Darstellung in der Mitte oben hinzugefügt „12 Lantschappen nae t'leven geteckent".
Im Himmel und in den Schattenpartien mit dem Stichel überarbeitet.

Nr. 38 b. 2. = Nummer 9 unseres Verzeichnisses.
Die Adresse (Berendrecht) ist durch Stichelschraffur getilgt.
Im Himmel, über der Kirche, zugefügt „Hillegom".

Nr. 38 c 3. = Nummer 10 unseres Verzeichnisses.
Im Himmel zugefügt „Spaerwow".
Dünne Stichelschraffur im Himmel.

Nr. 38 d 4. = Nummer 11 unseres Verzeichnisses.
Im Himmel zugefügt „Pennincks-veer".
Der Himmel ist zum großen Teil durch Stichellagen gedeckt.

Nr. 38 e 5. = Nummer 12 unseres Verzeichnisses.
Im Himmel zugefügt „by Lis".
Der Himmel ganz mit Stichellagen bezogen.

Nr. 38 f 6. = Nummer 13 unseres Verzeichnisses.
Im Himmel zugefügt „TER. TOLEN".
Im Himmel und an den Gebäuden Stichelschraffur.

Nr. 38 g 7. = Nummer 14 unseres Verzeichnisses.
Im Himmel zugefügt „Buyten Haerlem". Die Adresse (Berendrecht) ist getilgt. — Stichelschraffur im Himmel, im Wasser usw.

Nr. 38 h 8. = Nummer 15 unseres Verzeichnisses.
Im Himmel zugefügt „Forten op t'Schelde". — Adresse und Signatur sind mit Stichelschraffur bedeckt. In den Schattenpartien Stichelretusche.

Nr. 38 i 9. = Nummer 16 unseres Verzeichnisses.
Im Himmel zugefügt „t'Gerecht buyten Haerlem".
Der Himmel ganz mit Stichelschraffur überzogen.

Nr. 38 k 10. = Nummer 17 unseres Verzeichnisses.
Im Himmel zugefügt „Brouwery".
Der Himmel ist wagrecht mit Stichelschraffur bedeckt.

Nr. 38 l 11. = Nummer 34 c unseres Verzeichnisses.
Die Platte ist oben verkürzt, so daß die Einfassungslinie jetzt 9,2 : 17,05 cm beträgt.
Im Himmel zugefügt, links oben „E. V. V. f.", in der Mitte oben die Ziffer 11 und die Ortsangabe „Hofstede".

Nr. 38 m 12. = Nummer 34 d unseres Verzeichnisses.

Die Platte ist oben verkürzt, so daß die Einfassungslinie jetzt ca. 9 : 17 cm beträgt.
Im Himmel zugefügt, rechts oben „E. V. V. f.", in der Mitte oben die Ziffer 12 und die Ortsangabe „by Haerlem".

I. Zustand der Folge: Die Ortsangabe im Himmel ist noch nicht eingetragen. Das erste Blatt, Nr. 38 a, ist noch ohne den neuen Text. — Aber gegenüber der Ausgabe des Berendrecht (Nr. 18 ff. unseres Verzeichnisses) sind bereits Stichelschraffuren vorhanden, wenn sie auch noch nicht sehr ausgedehnt sind. Die Blätter Nr. 38 l und 38 m sind noch nicht hinzugefügt.

II. Zustand der Folge: wie beschrieben.

III. Zustand: Auf dem Titelblatt, Nr. 38 a, der neue Titel und die neue Adresse „10 Lantschappen nae t'leven geteckent / Leon: Schenk / Excudit". — Die Platten sind ausgedruckt und durch rohe Stichelwolken im Himmel entstellt. 2 Blätter sind weggelassen. Nr. 38 l hat die neue Nummer 8, und Nr. 38 m hat die neue Nummer 9.

G. Kopien nach Originalradierungen des Esaias vanden Velde.

Nr. 39. Der Walfisch von Noordwijk vom 28. XII. 1614. — 16,2 : 30,9 cm; dazu ein 1,0 cm hoher Schriftrand; darin folgender Text „Ware Afbeeldinge vande Pot-Walvisch, gestrandt bij Noortwijck op zee, den 28 December 1614, lanck zijnde 52 Roede voeten, voor aen den muyl breet 9, en de staert 12 roe voeten".
In der Mitte der Darstellung unten eine Muschelkartusche, von zwei Männern flankiert; darauf steht „Esijas Vanden Velde Iventor / Visscher Excud".
(Berlin).

Das Blatt ist eine anonyme, die Komposition erweiternde, Kopie der signierten Originalradierung Vanden Velde's, die 14,8 : 24,1 cm mißt (Nr. 3 unseres Verzeichnisses). Die obere Hälfte des Blattes ist großenteils mit dem Stichel gearbeitet, die untere Hälfte ist in kurzen sauberen Strichelchen radiert.
Cf. Katalog der Vente Dozy. Nov. 1909. [De Vries].

Nr. 40. Bauernmahlzeit. Kopie im selben Sinn nach der signierten Originalradierung Vanden Velde's (Nr. 6 unseres Verzeichnisses). Dem Original gegenüber ist die Komposition oben um gute 3 cm vergrößert, wodurch vom Himmel, von der Mauer und vom Baum mehr gezeigt ist, als beim Original. Verlag „C. I. Visscher".

Signiert „Esaijas vanden Velde inven:"
Unten steht folgender Text „Laet de Boeren haer Kermis houwen".
(Amsterdam). (Dresden, Fr. Aug. II.)

Nr. 41. Zwei junge Paare, im Garten tafelnd.

10,1 : 11,1 cm; in der Darstellung links unten signiert (undeutlich) „EWF".
(Berlin, 181—42; blaues Papier).
(Amsterdam; blaues Papier).
(Collection Dozy, Nov. 1909 „sur papier bleu" [De Vries, Catalogue Nr. 874]).
(Kopenhagen).

Dieses Blatt ist die Kopie im Gegensinn einer Originalradierung des Esaias vanden Velde (Nr. 7 unseres Verzeichnisses).

Nr. 42. Der stehende Hirte mit Hunden.

12,2 : 7,45 cm.
(Wien, Albertina; blaues Papier).

Kopie im selben Sinne nach einer Originalradierung, die dem Esaias vanden Velde zugesprochen wird. (Nr. 35 unseres Verzeichnisses).

Nr. 43 a bis Nr. 43 f. Folge von 6 nummerierten Blättern. Landschaften.

Jedes Blatt 10,8 : 17,2 cm. Die Ziffern stehen jeweils in der Darstellung rechts unten. Wurde 1614 von C. J. Visscher herausgegeben.

Nr. 43 a. 1) Kopie im selben Sinn nach Nr. 34 l unseres Verzeichnisses. In der Darstellung unten rechts „E VANDEN VELDE / 1614", unten links „Visscher ex:"

Nr. 43 b. 2) Kopie im selben Sinn nach Nr. 34 e unseres Verzeichnisses. — Unten, links von der Mitte „E Vanden VELDE".
(Berlin).

Nr. 43 c. 3) Kopie im selben Sinn nach Nr. 34 a unseres Verzeichnisses. Auf dieser Kopie stehen im Unterschied zum Original vorne rechts 3 Herren.
(Berlin).

Nr. 43 d. 4) Eislauf beim Wehr. Rechts vorn drei Männer auf Schlittschuhen. In der Mitte wird ein Kind im

Schlitten geschoben. In der Darstellung rechts unten „Esias van de velde. Jnve."
(B e r l i n).

Nr. 43 e. 5) Kopie im selben Sinn nach Nr. 34 g unseres Verzeichnisses. In der Darstellung rechts unten bezeichnet „E VANDEN VELDE IN:".

Nr. 43 f. 6) Eislauf vor den Hütten: Eisläufer, Kolfspieler und Schlittenschieber bewegen sich von links vorne nach rechts hinten. Unten in der Darstellung, links von der Mitte bezeichnet „E. v. Velde in".
(B r a u n s c h w e i g). (F r a n k f u r t).
(W i e n , Hofbibl.) (W i e n , Albertina).

Nr. 44 a bis Nr. 44 h. Folge von 8 nummerierten Blättern. Landschaften mit Ortsangabe (gestochen: die Namen im Himmel). Jedes Blatt 8,0 (8,4) : 16,7 (17,0) cm Einfassungslinie. Die Ziffern stehen in der Darstellung jeweils rechts unten. Das erste Blatt gibt in der Darstellung unten ausführlich den erfindenden Künstler und den Verlag an „Visscher, ex. / Esyas vanden Velde / invent". Die übrigen Blätter haben alle (unten in der Darstellung) die Bezeichnung „E. V. Velde in." oder E Velde in."

(C o b u r g. Ein gebundenes Heftchen mit breitem Rand (Mappe 83 fasc. 7).
(F r a n k f u r t).

44 a)	Kopie	im	Gegensinn	nach	Nr. 10	unseres	Verzeichnisses.
44 b)	„	„	„	„	„ 11	„	„
44 c)	„	„	„	„	„ 9	„	„
44 d)	„	„	„	„	„ 13	„	„
44 e)	„	„	„	„	„ 15	„	„
44 f)	„	„	„	„	„ 17	„	„
44 g)	„	„	„	„	„ 16	„	„
44 h)	„	„	„	„	„ 14	„	„

Nicht kopiert wurden also in dieser Folge die Blätter 1 und 5 der Originalfolge (die NNr. 8 und 12 unseres Verzeichnisses pag. 154/155).

H. Anonyme Radierungen nach Esaias vanden Velde, die fälschlich für Original-Arbeiten des Künstlers gehalten werden.

Nr. 45. Gesellschaft bei Tisch im Freien. Zwei Männer und drei Frauen. Die Figuren nehmen nur einen Teil der Bildfläche ein. Links von der Gruppe viel freier Raum; dort ein Eiskühler mit zwei Flaschen. Im Grunde Bäume. Links in der Tiefe ein Gebäude hinter Bäumen. Unten in der Darstellung bezeichnet „Visscher exc. // Esias . VELDE. / jnvent". 11,45 : 17,75 cm. (Dresden, Fr. Aug. II; Nr. 72 054).

Die parallelen dünnen Strichelchen, in denen diese Radierung ausgeführt ist, erinnern an Arbeiten des Jan van de Velde. Vergleiche z. B. die Blätter des Jan van de Velde „Franken-Van der Kellen NNr. 100 — 107" im nummerierten Zustande.

Nr. 46. Sitzender Krieger mit Lanze, vom Rücken gesehen. 12,4 : 8,2 cm Einfassungslinie.
In der Darstellung unten links die Angabe des Inventors „VEL . DE".
(Wien, Albertina, auf blauem Papier). (Wien, Hofbibliothek). (Amsterdam). (Kopenhagen).

Nr. 47 a bis Nr. 47 f. Folge von 6 nummerierten Blättern, Landschaften.
Jedes Blatt 9,2 (9,5) : 16,9 (17,4) cm Einfassungslinie; dazu 0,2 cm Plattenrand.
Die Ziffern stehen bei allen Blättern (mit Ausnahme des Titelblattes) in der Darstellung rechts unten.

Nr. 47 a) 1. Hütten am Wasser.
Im Himmel ein Schriftband mit folgendem Text „Esayas vanden Velde inventor / Visscher Excud:" — Im Plattenrand unten rechts die Ziffer 1.

Nr. 47 b) 2. Hohes Gebüsch, rechts eine Hütte, links Wasser mit einem Blick auf eine zweite Hütte im Gebüsch.

Nr. 47 c) 3. Eine Schafherde zieht über die Brücke eines zugefrorenen Dorfflusses.

Nr. 47 d) 4. Ziegenherde, diesseits des Flusses grasend.

Nr. 47 e) 5. Zerfallenes Gehöft am Wald mit ebenem Vordergrund.

Nr. 47 f) 6. Felsiges Gelände. Vorne zwei Hirten und fünf Schafe.

I. Zustand: wie beschrieben.
(Coburg, blau). (Frankfurt, blau).
(Wien, Hofbibl., blau). (Amsterdam, weiß).

II. Zustand: die Adresse des C. I. Visscher ist getilgt, dafür die Adresse „C. Allaerdt Excudit".
(Berlin).

Nr. 48 a bis Nr. 48 o. Folge von 14 nummerierten Blättern (Titel inkl.) Landschaften. Ohne Datum, ohne Namen des Inventors. Erschienen bei I. P. Berendrecht (vor anno 1617)
4,7 : 10,0 cm Einfassungslinie.
Die Ziffern stehen jeweils in der Darstellung unten.

Nr. 48 a) 1. Gartengerät.
Im Rande die Adresse „I. P. beerendrecht. excudit".
Von anderer Hand als die übrigen Blätter der Folge (Von Es. vanden Velde selber?)

Nr. 48 b) 2. Gesellschaft auf dem Schlittschuhplatz

Nr. 48 c) 3. Hütten zwischen entlaubten Bäumen; rechts vorne stehen sich zwei Kolfspieler gegenüber.

Nr. 48 d) 4. Steg über einen felsigen Bach. Rechts kommt von vorne ein Reiter.

Nr. 48 e) 5. Ruinen am Wasser. Rechts vorn ein kahler Lärchenstamm.

Nr. 48 f) 6. Pfahlhütten im Wasser.

Nr. 48 g) 7. Packesel in südlicher Gegend werden einer Stadt zugetrieben; rechts die Ruinen von Rundbauten.

Nr. 48 h) 8. Südliche Ruinen. Dunkler Vordergrundstreif und dunkler Streif an der rechten Seite.

Nr. 48 i) 9. Ein Steg führt übers Wasser zu einem felsigen Ufer.

Nr. 48 k) 10. Brücke im Wasser; die rechte Hälfte der Brücke aus Stein, die linke aus Holz.

Nr. 48 l) 11. Blick auf ein Gehöft. Vorne rechts ein Bauernpaar im Schatten der dunklen Mauerecke.

Nr. 48 m) 12. Reiter nahen der Rast.

Nr. 48 n) 13. Leuchtturm am Strande.

Nr. 48 o) 14. Links Eislauf. Rechts Schuppen und entlaubte Bäume.

I. Zustand: wie beschrieben.
(Amsterdam). (Coburg).

II. Zustand: Die Blätter b, c, d, f, g, i, k, l, m, n,o haben frische Ziffern bekommen. Das Blatt e hat die neue Nummer 16 bekommen; das Blatt h die neue Nummer 15. Hinzugefügt wurden als NNr. 5 und 8 zwei im Format passende Blätter, welche sich als kleine Kopien im Gegensinn von Originalradierungen des Esaias Vanden Velde zu erkennen geben; und zwar kopiert Blatt 5 die Nr. 20 unseres Verzeichnisses und Blatt 8 die Nr. 23 unseres Verzeichnisses. — Auf dem 1. Blatt dieser Folge ist aus der Ziffer 1 die Jahreszahl „Ao. 1617" gemacht. Die frische Ziffer 1 steht im Rand unten rechts. Im Schriftrand der Text „Esaias van den Velde inventor / Claes Janß Visscher excudebat."
(Amsterdam). (Frankfurt).
(Wien, Hofbibl., vol. 67 fol. 40).

Katalog der Radierungen des Jacob de Gheyn iunior.

1. **Die Taten Karls V.** Folge von 8 Blatt. Nach Vorlagen von A. Tempesta. Breitformat.
Jedes Blatt 29,8 : 42,6 cm Einfassungslinie; dazu unten ein Schriftrand mit lateinischem Text.
Die Adresse ist auf dem ersten Blatt rechts unten angegeben „Amstelodami / excudit Rob. de Baudoez".
Das Datum der Folge, 1614, steht auf dem letzten Blatt.
Der Erfinder der Kompositionen ist u. a. auf dem letzten Blatt genannt „Antonius Tempestius inventor". — Die größere Zahl der Blätter ist von C. Boel ausgeführt, und zwar in Stichelarbeit; von Boel sind die Blätter Nr. 3 und Nr. 8 signiert.
Die wenigen Blätter der Folge, die radiert sind, tragen die Signatur des Jac. de Gheyn junior.
Blatt Nr. 1 ist bezeichnet „A. Tempest. invent. / I. de Ghyn Iu. fecit". — Blatt Nr. 6 ist bezeichnet „Anton . Tempest . inventor / I. de Gheyn I. incidit."
Später wurde der Folge ein Titelblatt mit folgendem Text beigegeben „La Vie / de L'Empereur / Charles V. / en trèsbelles tailles-douces, gravées / sur le dessin du célèbre / A. Tempeste / par deux des plus habiles Maîtres / J. de Gein & C. Boel. // A. Leide, Chez Pierre vander Aa Avec Privilège".

(Braunschweig, ohne den Titel).
(München, Titelblatt).
(Dresden, K. K. K. Tempesta-baud).

Strutt.
Andresen, Handbuch I p. 570.
Wurzbach, N. Künstlerlex. „Jac. d. Gheyn d. J.", Nr. 7.

2. **Die Sieben Weisen Griechenlands.** Fast reine Ätzung, an manchen Blättern ein wenig Stichelarbeit. — Folge von 7 nummerierten Blättern; dazu ein Titelblatt. Hochformat.

Jedes Blatt 25,35 (— 25,8) : 18,7 (— 18,8) cm Einfassungslinie; dazu unten 4,1 (—5,3) cm Schriftrand mit Text.

Titel: Kartusche, darüber die Attribute der Wissenschaft.

Der Text auf dem Titel lautet:

„Septem / Sapientium / Graeciae / icones; manu delineatae aereque expressae / à / Jacobo Gheynio / iuniore / Sententiae eorumdem & dicta / heptastichis Ausonii illustrata / Hagae Comitis / MDC XVI."

Die Adresse des Verlegers ist rechts unten am Fuß der Kartusche angegeben „N. de Clerc exc. Delff." Im Schriftrand des Titelblattes die folgende Dedication des Künstlers an seinen Vater: „Hasce septem . . . dedicat consecratq". (Der Wortlaut dieser Dedication ist in der Biographie des Künstlers, Text p. 120, vollständig wiedergegeben).

Die sieben Blätter haben alle, innerhalb der Darstellung, die folgende Signatur I D G I. F. 1616 (die vier Lettern IDGI sind verschlungen).

Die Nummer steht jeweils im Schriftrand unten, links vom Text.

I. Zustand: wie beschrieben.
(Wien, Albertina). (Coburg). (Wien, Hofbibl.).

II. Zustand: auf dem Titelblatt ist das Datum MDC XVI ergänzt zu MDCXXVII; und unter das veränderte Datum ist die Adresse des neuen Verlegers „Hh exc." gesetzt.
Die alte Adresse ist durch Stichellage verdeckt.
(Wien, Hofbibliothek, Titelblatt).

Huber Winckler (1805) III p. 374. — Bruillot I (1832) Nr. 1561. — Passavant III p. 116. (Passavant III p. 126 Nr. 217). — Nagler, Künstlerlexikon V, p. 129 (J. D. G. d. ä.) und 131 (J. d. G. d. j.)
Le Blanc „J. d. G. d. j." 12—19 und Le Blanc „Jac. de G. d. ä." Nr. 113.
Renouvier XXV p. 6.

3. Die Laocoon-Gruppe. Hochformat.

39,1 : 27,4 cm Einfassungslinie, inclusive den ca. 4,0 cm hohen unteren Schriftrand.

Im Schriftrand die Dedication „ . . . Jacobus de Gheyn Jun. MDCXIX."

In der Darstellung rechts unten die Adresse „N. de Clerck Exc".

I. Zustand: vor aller Schrift.
(Amsterdam, seit 1910).

II. Zustand: wie beschrieben.
(Dresden, K. K. K.).

III. Zustand: die bisherige Adresse ist getilgt; dafür steht links unten in der Darstellung „I D Gheyn Fe. Hondius exc. 1631".
(Dresden, Fr. Aug. II; Nr. 9051).
(München). (Wien, Hofbibliothek).

Wurzbach, Jac. de Gheyn d. j. Nr. 1.
Passavant „Jac. d. Gheyn d. ä." III p. 126 Nr. 218.

---

4. Fortuna, wie sie vor Hercules ihr Füllhorn ausschüttet. Hochformat.

22,4 : 21,1 cm.

In der Darstellung oben eine Schriftrolle mit folgender Schrift „VERTV MESVRE DV BON-HEVR / IDGI / 1617"

I. Zustand: wie beschrieben.
(Coburg). (Wien, Hofbibl.). (Wien, Albertina, verschnitten).

II. Zustand: unten rechts ist die Adresse „Hh" hinzugefügt.
(München).

Brulliot I (1832) Nr. 1561.

NNr. 5 und 6. Petrus und Paulus. Gegenstücke. Hochformat.

Jedes Blatt 25,5 : 18,85 cm Einfassungslinie; dazu unten ca. 4,0 cm Schriftrand; darin jeweils ein lateinisches Distichon.

In der Darstellung unten links monogrammiert „IDGI".

I. Zustand: wie beschrieben.
(Wien, Hofbibl.).

II. Zustand: in der Darstellung unten rechts die Adresse „N. de Clerc exc." zugefügt.
(Wien, Albertina).

III. Zustand: im Schriftrand unten die Adresse „Hh" zugefügt.
(München).

Nagler, Lexikon V. p. 131.
Renouvier XXV p. 6.

---

7. **Der Schlafende Mars.** Hochformat.
18,2 : 16,55 cm Einfassungslinie; dazu unten ein 1,7 cm hoher Schriftrand; darin ein lateinisches Distichon.
In der Darstellung links oben das Monogramm „IDGI", unten die Adresse „N. de Clerc exc."

I. Zustand: Nur mit dem Monogramm des Künstlers.
(Dresden, Friedr. Aug. II; Nr. 8995).

II. Zustand: wie beschrieben.
(Wien, Hofbibl., die Ecke rechts unten abgerissen).
(Dresden. Kupfer-Kab.).

III. Zustand: hinter der alten Adresse ist die neue „Hh" hinzugefügt.
(Braunschweig). (Wien, Albertina).

---

8. **Triton, die Muschel blasend.** Hochformat.
19,6 : 16,15 cm Einfassungslinie.
In der Darstellung rechts unten das Monogramm „IDGI".

I. Zustand: wie beschrieben.
(Coburg). (Wien, Albertina, verschnitten).

II. Zustand: in der Darstellung unten rechts die Adresse „Hh exc." hinzugefügt.
(Berlin 939—27). (Braunschweig). (München).
(Wien, Hofbibl.). (Dresden, Fr. Aug. II; Nr. 8974).

V. d. Kellen: Katalog de Ridder p. 380.
Brulliot I (1832) Nr. 1561.
Passavant III p. 119 Nr. 31.

9. **Der Schlaf.** Hochformat.

19,2 : 14,65 cm Einfassungslinie. Seitlich 1,0 cm und oben 0,3 cm Plattenrand. Unten 3,0 cm Schriftrand; darin 4 französische Verszeilen.

„Le sommeil dont l'apast égale charitable,
Le bouuier & le Roy, l'heureux le miserable
Et nous faizant gouster l'alme prezent des nuits,
Procure vn doux relasche à noz tristes ennuys".

In der Darstellung unten rechts das Monogramm des Künstlers. Im Schriftrand rechts unten die Adresse „Hh."

I. Zustand: vor der Adresse im Schriftrand.
(Dresden, K. K. K.).

II. Zustand: wie beschrieben.
(Wien, Albertina).

Renouvier XXV p. 6.

Lebenslauf

Ludwig Burchard, geboren am 31. Mai 1886 in Mainz als Sohn des damaligen Hofapothekers, jetzigen Rentners in Heidelberg Dr. phil. Georg Burchard, evangelischer Konfession. Die Gymnasial-Zeit verbrachte ich in Karlsruhe i. B., wo ich das Maturitätszeugnis im Sommer 1904 erhielt. Im Herbst des gleichen Jahres bezog ich die Universität München und studierte dort zwei Jahre lang klassische Philologie. Im Herbst 1906 wurde ich auf der Universität Heidelberg inskribiert und studierte dort ein Jahr lang neben klassischer Philologie Kunstgeschichte. Danach ging ich im Herbst 1907 ganz zum Studium der Kunstgeschichte über und bezog zu diesem Zwecke die Universität Halle, wo ich unter Prof. Ad. Goldschmidt vier Jahre meinen Studien oblag, die ich am 1. August 1911 mit der Promotion abschloß. Vom 1. Oktober 1911 bis zum 1. Januar 1912 war ich am Königlichen Kupferstichkabinett zu Dresden, wo damals die Stelle eines 2. Direktorialassistenten vakant war, als Volontär angestellt und habe daselbst noch bis zum 1. April 1912 als Hospitant gearbeitet.

Während meiner Universitätsstudien waren meine Lehrer die Herren Professoren:

> Crusius, Furtwängler †, Voll in München; Dieterich †, von Duhn, Thode in Heidelberg; Goldschmidt und Robert in Halle.

Allen meinen Lehrern, die mich während des Studiums durch Anregung gefördert haben, spreche ich hiermit meinen aufrichtigen Dank aus, vor allem Herrn Prof. Adolf Goldschmidt, der mit nieermüdendem Interesse meine Arbeiten dauernd begleitet hat.



